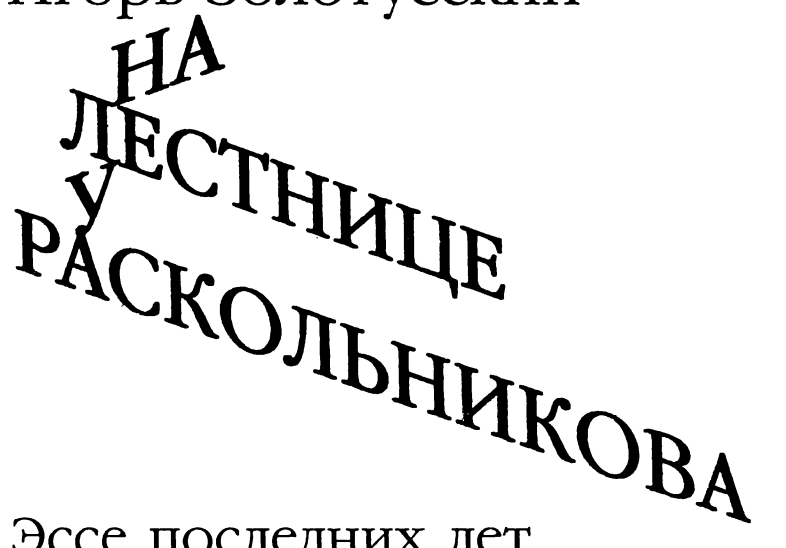

Игорь Золотусский
НА ЛЕСТНИЦЕ У РАСКОЛЬНИКОВА
"Фортуна Лимитед"
ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

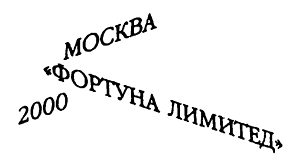
МЕЖДУНАРОДНАЯ АССОЦИАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ «МИР КУЛЬТУРЫ»

Игорь Золотусский



Эссе последних лет

Выпущено к 70-летию писателя.
Федеральная программа книгоиздания России



ДЛАНЬ МИЛОСЕРДИЯ

«Как остаться милостивым и одновременно твердым?»
Игорь Золотусский

Всякую крупную фигуру в культурном пространстве сопровождают «легенды». Золотусского сопровождают две: одна касается его нрава, другая — пера.

Замечу, что легенды не противоречат реальности, они из нее вырастают, хотя реальность иногда убегает из-под «образа». Это не мешает легенде быть константой личности. За сорок с лишним лет работы в литературной критике Золотусский это продемонстрировал.

Нравом он тяжек. Как критик лют и крут. Никогда не колеблется в глаза назвать бездарного человека бездарным, а тем более сорвать погон с литературного генерала. Даже в его избранном горят на лицах его героев пятна от пощечин, розданных по случаю: «какой-нибудь Сартаков» положен рядом с парой демократических редакторов «Литературной газеты», один из которых назван фанфароном-пустоплясом, а другой плутом. Тяжелая рука.

Объекты меняются, но бич свистит по-прежнему. В последние годы вместо саблезубых тигров развитого социализма рыщут в руинах державы шакалы и гиены, побираются «бедные дети распада», галдят «нигилисты второй свежести», сменившие кожу и спасшие шкуру. Встает вопрос: а чем эта мелкозубая шушера лучше мастодонтов советской эпохи, которых тот же Золотусский заваливал с такою непреклонностью?

Ответить на этот вопрос глобально-исторически я сейчас не берусь, но попробую высветить его конкретно-психологически: в плане характеристики моего героя. И тут мне нужна вторая его легендарная черта.

Дело в том, что от природы Золотусский мощно вооружен. У него острое чутье на слово и точное перо. Это не плод мучительной работы над собой (такая работа была и есть, но не о ней речь). Это природный литера-

турный талант, своеобразный дар Мидаса: превращать в золото все, к чему прикасаешься. Когда сорок лет назад молодой хабаровский новобранец метнул в столичный журнальный круг свою «Рапиру Гамлета» и начал регулярно в этом кругу печататься, не один я с интересом вчитывался, вернее сказать, вглядывался в плотную, булыжную кладку его текстов. Мне казалось, что ритм коротких, каменно падающих фраз — школа работы на радио. Потом я понял, что дело глубже, и этот ритм — в самом характере, в стиле мышления, и еще — в предмете раздумий, исключающем легкость.

И все-таки я долго не смог примирить две легенды, совместившиеся в этом человеке. Крутость, лютость, ярость — это все-таки проявления характера, чем-то внутренне обиженного на жизнь, или, как пошутил Достоевский, «огорченного». Талант же — это переполненность, одаренность, избыток. У меня не укладывалось в голове, как человек, столь щедро одаренный, впарывается во всякую злобу дня, когда может просто переступить.

Человек мне объяснил (разговор был лет двадцать пять тому назад):

— Критика знают по его жертвам. Надо кого-то положить. Критик такой-то положил такого-то или таких-то. Это помнят. Другое забывают.

Я не соглашался: по мне, если уж такая охота положить, так вообще положил на все это вместе...

Теперь, когда за плечами Игоря Золотусского семьдесят лет жизни, и работы его обнародованы, наконец, без купюр и выхолостов (десятилетиями из них выхолащивали христианство), мне видно другое: внутренняя необходимость, или, лучше сказать, неизбежность этой драмы. Неизбежность муки, с которой душа, привыкшая ворочать камни, выковывает в себе милосердие.

Во взаимоотношениях великих он ловит «трепет гения перед гением». Бунт гения против гения. Гениям тесно. Все это может показаться борьбой за место под солнцем, состязанием бойцов, «сменой власти на поэтическом престоле». А что, сюжет, достаточно увлекательный, особенно в ситуации тотального отката от «объективных закономерностей», в эпоху марксизма иссушивших, как нам теперь объясняют, живое древо литературы. Драма единоборств могла бы и сама по себе удержать сегодня читателя, тем более, что Золотусский воспроизводит ее с большим беллетристическим умением. Однако за цепочкой столкновений, за тяжбой самолюбий, сопровождающих у него состязание гениев, стоит все-таки «объективная закономерность». Не та, что у критиков и литературоведов советской эпохи, — другая.

Общая исходная точка известна: Пушкин. Гармония, аристократизм, ясность.

Эта «ясность» золотой ниточкой тянется через два века, через три десятка лучших статей, через три сотни страниц итоговой книги Золотусского, чтобы финально воссиять в простоте Льва Толстого.

Между этими точками ясности — мгла искуса и бесконечное испытание. Гоголь — это первый вызов: с высот избранности трагедия спускается в муть обыкновенности, в потемки души, которые Достоевский назовет подпольем. Булгарин — это бунт и злоба плебея (между прочим, Булгарин у Золотусского — предтеча социалистического реализма — отметим этот интересный стык). Чехов — «какой прогресс нигилизма!» — мучается, потому что в Бога не верит, а верит в «календарь», и обретает по кончине пристанище в вагоне из-под устриц. Блок кощунствует, испытывая судьбу: герои Достоевского могли разбить икону, оттолкнуть Евангелие, растлить малолетнюю, надругаться над убогой, но о вожделении к Матери Божией никто из них не мог и помыслить. Блок — помыслил.

Далее начинаются бесоборцы нашего века. Платонов, для которого гнев выше всякой небесной любви. Набоков, в лице которого творец отрывается от почвы и парит в эфире (это слово начинает уже попахивает медициной), ощущая сверхзадачей — «слог» (и безбожие — Богом). Булгаков, проделавший от чувства вины путь к чувству обиды, к мстительности и, наконец, к игре. «Гоголевские слезы высыхают в смехе Булгакова».

Солженицын — гений мщения. Можаев — мастер упреждающих ударов. Владимов — создатель Руслана, в образе которого палач и жертва сплетаются неразличимо. Тарковский — блудный сын, готовый спалить свой дом, мститель, мучительно преодолевающий желание мстить. Максимов — одержимый: мстить, мстить! Пепел Клааса стучит в сердца! «Первая эмиграция вывезла за запад великую культуру, третья — свой великий гнев».

Гнев выношен в глубине лучших душ, воспитанных русской классикой. Астафьев — последний романтик нашей литературы, последний ее рыцарь, — оборачивается на отечественную историю со злостью обманутого. «Патологоанатомические подробности... распад чувств». Шукшин — знаток русского человека после костоломки, устроенной им самому себе. «А кто давил, не народ, что ли?» Абрамов — впрямую надрывается, пытаясь взять вину на себя, то есть сказать народу, что тот сам виноват в своих бедах...

Тяжелый проход критика Игоря Золотусского сквозь строй русской литературы, сквозь «потемки» русской души — вовсе не умозрительное поучение учителя-проповедника, который напоминает яростным максималистам о христианском милосердии, а России, столько раз пускавшей тройку вскачь, советует ехать мерно, не слишком разгоняясь, не запарывая лошадей, щадя пассажиров...

Нет, это исповедь человека, который сам соткан из мести и гнева, и пытается исторгнуть ярость максимализма из собственной души.

Рожденный в 1930 году, он всматривается в то исторические мгновение, как в Апокалипсис, вычитывает в старых советских газетах, как судят Промпартию, как лучшие представители интеллигенции: писатели, поэты, режиссеры – требуют расстрела для лучших представителей инженерии, он убеждается, что все на небесной карте России в те дни указывало на кровь. Он на всю жизнь замыкает в памяти арест родителей и отчаяние сиротства, и как он, сын «врагов народа», бежал из детского дома. «Человек, прошедший такую школу, навсегда отделен от мягкого...»

Ему есть, за что мстить. Он рожден в эпоху бесправия и расправ. Тысячелетние обиды истории вскипают в его крови. «Если уж избрана Россия почему-то («почему-то»! – Л.А.) местом для Страшного Суда», то надо выжечь из России то, что сделало ее такой несчастной.

Что же это?

Известно, что: «коммунизм с его химерами и кровью». Против химер бунт! Бунт, исказивший в русской душе первоначальную «ясность» и кровавым смерчем прошедший через русскую литературу, – это и его собственный бунт. Причем, правый.

Вот и кайся после этого. Ищи милосердия в душах. Пытайся быть милостивым.

Нет, длань должна опуститься! Жалея противника, его не повергнешь.

Но не поверженные «коммунисты» с их «химерами» заставляют мстителя опомниться, а те, кто вместе с ним оказываются в победителях.

Победители коммунизма расписываются, как на стенах Рейхстага, на стенах каморки Родиона Раскольникова, сохранившейся в музейном Питере. Золотусский читает эти письмена, как огненные знаки на пиру Валтасара.

«Достоевский – козел».

Это крутой критик еще вынес бы: он и не таких скручивал.

Но вот призыв, начертанный мягкой девичьей рукой:

«Родя, позвони».

Это будет почище того блоковского ходока, который вожделел перед Богородицей, а?

«Родя – киллер».

Деловой прикол. Одолели, наконец, коммунистов, соцреалистов, марксистов, сталинистов, цекистов. Паханы демократии диктуют стиль жизни. Вчерашние борцы с режимом топчутся на презентациях и фуршетах, жуют куски, сброшенные им на халяву. «Чем отличается начальствующий болван от богатого болвана-хозяина? – спрашивает нас (и себя) Золотусский. – От того самого, который принимает литератора-поденщика на работу?»

Подмывает меня, конечно, продолжить в той же тональности: свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель?.. Но не буду... не о том сейчас речь.

Речь о том, что тысячелетние «обиды истории» не отквитать методом реванша. И большевики, «изнасиловавшие» народ, не с неба же упали на этот народ, а были частью этого самого народа. И тогда вся драма отсчитывается от других начал.

Тяжко Игорю Золотусскому поворачивать этот камень, потому что камень — на его собственной душе.

Но он это делает. Опираясь, между прочим, на Гоголя. Из второго тома «Мертвых душ» Гоголь не успел сжечь страничку, где сказано: «гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных вождей, а от нас самих».

Недаром к Гоголю прикипела душа биографа, у которого из книги об авторе «Выбранных мест...» вытравляли именно этот дух покаяния, а он упорствовал и не давал. Цензорам куда понятнее была бы «среда», которая «заела», или какой-нибудь «заговор»... Но «от нас самих» — это вышибало почву из-под всей той системы, где тирании нужен бунт, а бунту — тирания. Поворот стрелки — и все меняется. Острие вовне — это обида, острие внутрь — вина.

«Мы сами повинны. И это «мы сами» есть чистота света».

«Сын прачки должен унаследовать то, за что боролись Турбины и те, кто боролся с ними».

«На лагерных вышках стояли крестьянские дети, отцов которых согнали с земли и сгноили в Сибири, и они мстили вчерашним комиссарам, изничтожавшим крестьянство. То была война народа против народа».

Не рать на рать, а — единое раскалывается. От единого — отсчет. И летят за борт схемы, по которым классы и страты раскатывались, как биллиардные шары. «Народ»... «интеллигенция»...

Разводка: «Народ, разуверившийся в Боге, и интеллигенция, не знающая, куда этот народ вести».

Сюжет: «Дворян послали на виселицу и в Сибирь, а народ продолжал петь песни про Стеньку Разина и Емельку Пугачева, веря, что красный петух надежнее дворянского заговора».

Вывод: «Интеллигенты-дворяне... не щепки из леса, а сам лес, и — вместе с народом — один народ».

А двадцать иноплеменных вождей — они что же, дремлют?

Не дремлют!

Они запускают программу звездных войн; Советский Союз надрывается в военной гонке, лишается козырей в геополитической игре и развали-

вается. Выходит, Рейган и Шульц, раскрутившие этот маховик, были умнее и дальновиднее Яковлева и Горбачева, устроивших «перестройку»?

Да, умнее, — признает Золотусский. И поясняет: они лучше изучили Россию. Потому что лучше нас проштудировали Солженицына. Поняли, куда и как ударить.

Уточнение в высшей степени знаменательное. Очень горькое. И, боюсь, верное. Не потому мы гибнем, что извне нас подстерегают, а потому нас извне подстерегают, что мы гибнем, изнутри подрываясь, одержимые обидами, жаждой мести, угаром бунта.

Извне-то уж не замедлят. Какие-нибудь штатные советники, ревнующие к славе Кеннана, тут же спланируют выселить из России всех русских, откупив у них соответствующую часть суши, и даже подсчитают, сколько всем этим русским надо дать долларов на рыло, чтоб больше не возникали. Чтобы «эти агрессивные, дикие и бессовестные люди» (то есть мы с вами) не могли больше «совершать преступления против человечества и учить других это делать».

Прочтя эту американскую максиму, Золотусский приходит в ярость. Как всегда на западе, — пишет он, — эти господа «путают русских с коммунистами».

Я хочу все-таки спросить: кто же это первый спутал русских с коммунистами? Не те ли отечественные борцы с химерами, которые гвоздили «коммунизм» и «большевизм» в уверенности, что освобождают русских от напасти, а потом удивлялись, что русским больно? Вот они и выяснили, наши родные антикоммунисты, методом тыка истину: вспарывали брюхо системе, а убедились, что там, оказывается, люди живут, и показали всему миру, что, стало быть, *можно* «спутать русских с коммунистами». Так что если врезать как следует «коммунистам», то можно и русских с корня свернуть. Да, Шульц и Рейган хорошо читали Солженицына, лучше, чем мы с Золотусским. Мы-то думали, что Солженицын нас от химер освобождает, с тоталитаризмом борется.

«Но кто боролся с тоталитаризмом? — разворачивается Золотусский к празднующим освобождение «бедным детям распада», для которых Достоевский козел. — Может быть, Юрий Казаков или Василий Шукшин? Или Василий Белов в «Привычном деле»? Или Федор Абрамов в «Пелагее», Юрий Трифонов в «Другой жизни»? Побойтесь Бога, мальчики, не с режимом они боролись, а со смертью».

Мальчики Бога побоятся, когда придет им срок. Но что-то «борьба со смертью» — довольно расплывчата. Хотя вроде бы и бесспорна. Вроде того, что «болваны были и есть во все времена», или что «человек всегда плюется». Конечно, со смертью борются «все». А русская литера-

тура боролась-таки еще и с режимом. Упорно, люто, на всех уровнях. И в девятнадцатом веке, когда русские мальчики возвращали богу карту звездного неба исправленной. И в двадцатом, когда, погибая, прощались такие мальчики друг с другом через голову бога-генералиссимуса, и шли освобождать человечество от химер капитализма. Они отрицали режим самим складом души. И сами же носили его в своих душах. Ибо режим — не отдельный намордник, это именно склад души, рвущейся погибнуть за такую химеру, как всемирное счастье.

«Уничтожали себя по преимуществу мы сами», — горько признается Золотусский.

Но если так, то нечего вешать бирочки и ставить клейма на «коммунистах», «сталинистах» и прочих козлищах. Из себя надо выдавливать. С самим собой играть в этот футбол.

Потрясающей сценой увенчивается итоговая книга Золотусского: он вспоминает, как 9 мая 1945 года вместе с другими пацанами-ремесленниками играл в футбол в Александровском саду. И никто не гнал их, хотя за спиной у одного из вратарей в двух шагах возвышалась кремлевская стена. Сбросив черные шинели, мальчики самозабвенно гоняли мяч. Спросить их в тот момент, что они стали бы делать, если бы узнали, что через пять минут будет конец света, — и они ответили бы, как когда-то Людовик Гонзаго: продолжили бы играть в мяч.

А как же конец света? А режим, придавивший души? А угробленные в войну двадцать семь миллионов? Или сорок миллионов, если и лагеря считать?

Отвечу вопросом на вопрос: а кто выигрывает войну, мягкий или твердый? Николай II был, конечно, куда более милостив, чем Сталин. Мягкий царь войну проиграл, твердый генсек выиграл. Реальность немилосердна.

«Как бы там ни было, — пишет Золотусский, — сколько бы ни стоила Победа — а она стоила больше, чем 27 миллионов погибших, — как бы ни свирепствовали на фронте комиссары и смершевцы, заградотряды и те, кто отправлял солдат, побывавших в плену, в лагеря на родине, победа была настоящая и погибали за правое дело».

Вы можете отделить здесь «правое дело» от «левого»? Вы чувствуете, на каком словесном шарнире удерживаются здесь вместе комиссары и те, над кем они свирепствовали? «Как бы там ни было...» Увы. Не сочленишь «коммунистов» и «русских» ни диаматом, ни истматом. Только и можно склепать все это ударами сердца, которое переступит через логику и проговорит с наивной ясностью: «И все же...»

«И все же я был счастлив, как был счастлив полвека спустя, видя уцелевших, и сочувствуя, сожалея, любя, испытывал то же, что и не знавший

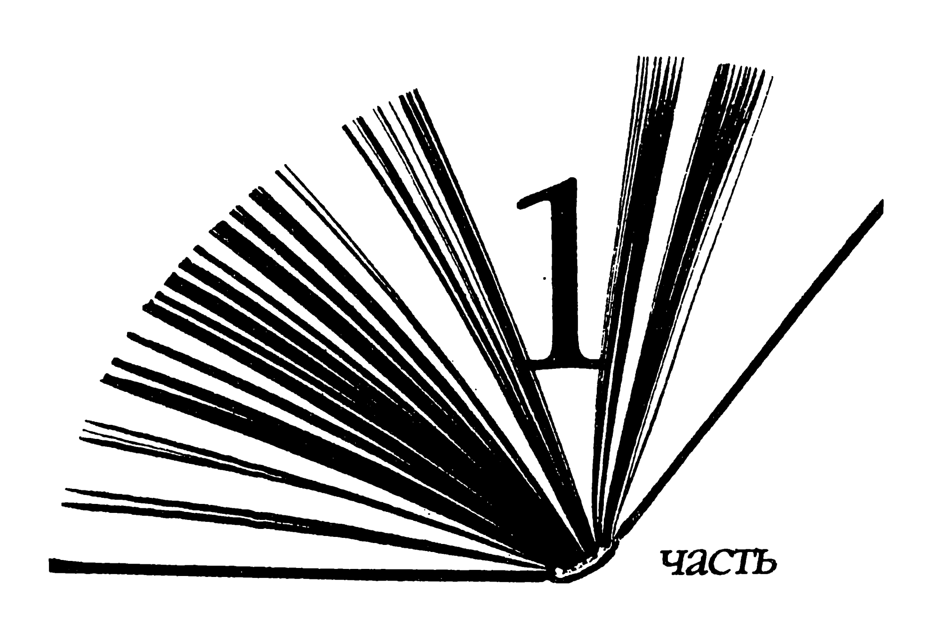
ни наших несчастий, ни нашего счастья американский президент. Кстати, именно с ним я чувствовал связь, а не с Грачевым и Ельциным, взгромоздившимися на трибуну Мавзолея, с которого камера, все время державшая их по пояс, подловато слизнула имя «ЛЕНИН».

Четырнадцатилетний пацан-ремесленник 1945 года, упоенно играющий в мяч у кремлевской стены среди плачущего от счастья народа, — он ничего этого, конечно, не предчувствует.

Ничего. Десять лет спустя новобранец литературной критики возьмется за перо и начнет решать вечные вопросы. О вине и обиде. О твердой цене милосердия. И о том, как взвешены мы все на весах вечности, то есть на лестнице у Раскольникова.

Лев Аннинский

ОТ ГОГОЛЯ ДО БУЛГАКОВА



ДВУХ ГЕНИЕВ ПОЛЕТ

Так гений радостно трепещет,
Своё величье познаёт,
Когда пред ним гремит и блещет
Иного гения полёт.

Н. Языков

1

История поставила их имена рядом, как сделала она это и на знаменитом памятнике «Тысячелетие России», воздвигнутом в 1862 году в Великом Новгороде скульптором М. Микешиным. На этом памятнике много героев, полководцев и царей, но не так уж много писателей, среди которых фигуры Пушкина и Гоголя образуют отдельную композицию. Пушкин — с открытым лицом, полный жизни — смотрит на зрителя. Гоголь уклоняется от нашего взора. Он стоит боком к Пушкину, его лицо притенено, наполовину скрыто, и прочесть что-либо на этом лице, кроме поглотившей Гоголя какой-то далёкой от Пушкина мысли, невозможно.

Пушкин ясен, открыт, вдохновенен, Гоголь, склонив голову и положив руки на плечо Пушкина (как можно их положить на плечо старшего брата), смотрит вниз. Он вместе с Пушкиным, и он видит, кажется, то, что разлучит их.

Существует легенда, что Пушкин давал Гоголю сюжеты, а потом сердился, что «этот малоросс обирает меня». Существует миф о необыкновенной дружбе Пушкина и Гоголя. Но ни того ни другого на самом деле не было. То есть и было, но вовсе не так, а как бывает у литераторов: один пользуется рассказом другого, другой берёт у третьего анекдот и переделывает его на свой лад, а третий не брезгует сюжетом, напечатанным до него, и если на свет появляется двойник этого сюжета, но уже преобразившийся в явление искусства, то никто не помнит об оригинале, а помнит и чтит превзошедшую его «копию».

Передай Гоголь Пушкину сюжет «Евгения Онегина», он не мог бы по этому поводу скорбеть, так как тот никогда бы не написал ничего похожего. Думаю, и Пушкин не смог бы написать «Ревизора» или историю Чичикова с такой силой, с какой это сделал автор «Мёртвых душ».

Вот пример, как Гоголь пользуется анекдотом, взятым у Пушкина. В письме к жене от 11 октября 1833 года из Болдина Пушкин пишет: «Знаешь ли, что обо мне говорят в соседних губерниях? Вот как описывают мои занятия. Как Пушкин стихи пишет — перед ним стоит штоф славнейшей настойки — он хлоп стакан, другой, третий — и уж начнёт писать! — Это слава». В одной из первых редакций «Ревизора», которую, кстати, Гоголь читал Пушкину, есть пассаж, не оставляющий сомнения в том, каков его первоисточник. Хлестаков рассказывает, как Пушкин пишет стихи: «А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе, перед ним стоит в стакане ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут, - и потом уж как начнёт писать, так перо только тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиэсу: «Лекарство от холеры», просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник с ума сошёл, когда прочитал. Того же дня приехала за ним кибитка и взяли его в больницу...»

Настойка в этом пересказе превратилась в ром (да ещё по сту рублей бутылка, да ещё которую только для австрийского императора берегут), «тр... тр... тр...» перелетело из биографии переписчика бумаг Гоголя (оставшись навсегда в каноническом тексте комедии, но уже отнесённое к скрипенью пера некой «чиновной крысы»), стихи Пушкина преобразились в «пиэсу» (да ещё с таким странным названием, да ещё от чтения которой какой-то чиновник сошёл с ума). Талант Гоголя поднял смешной эпизод из жизни Пушкина на высоту гомерического веселья и гомерического вранья. Недаром Пушкин «катался от смеха», слушая «Ревизора» в исполнении автора.

Между прочим, и заглавие «Лекарство от холеры» Гоголь взял не с потолка, а из слухов, распространявшихся в публике о Пушкине и приписывающих сию «пиэсу» именно ему, об этом в статье Гоголя «Несколько слов о Пушкине», написанной в 1832 году, есть соответствующая сноска.

В «Ревизоре», впрочем, мы найдём немало и других прозрачных намёков, где ощущается присутствие Пушкина, и эти намёки гуляют вокруг Хлестакова, его образа жизни в Петербурге («с хорошенькими актрисками знаком, во дворец всякий день езжу, я держу две лошади и карету, у меня квартира на Фонтанке, две тысячи плачу...»), его печатания (и получения высоких гонораров) у Смирдина, его участия в журнале О. Сенковского «Библиотека для чтения», страсти к картам и так далее. К тому же Хлестаков, как и Пушкин, сочиняет во всех жанрах, пишет исторические романы, пьесы, а иногда, когда найдёт на него, то и «стишки выкинутся».

Любопытно и то, что именно Пушкина при его поездке в Оренбург приняли чуть ли не за ревизора, о чём, может быть, Пушкин и поведал Гоголю. А путь Хлестакова лежит, между прочим, в Саратовскую губернию, и в момент появления в городке N он уже проследовал через Пензу,

где обыграл его пехотный капитан. На Оренбург же из столицы ведут две дороги: одна через Симбирск (как и ехал Пушкин), другая — на ответвлении по маршруту из Пензы в Саратов. Так, по крайней мере, показывает карта России, изданная в 1836 году.

Что всё это означает? Только одно: беря у Пушкина, Гоголь возвращает ему и читателю своё, гоголевское. При этом не щадит и «дарителя», позволяя своим героям амикошонски похлопывать его по плечу: «Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат, — отвечает, бывало, — так как-то всё...» Повторенное дважды «бывало» даёт слушателям Хлестакова понять, что так бывало не раз. И, возможно, ещё будет.

Хлестаков в этом рассказе ставит Пушкина на одну доску со своим начальником отделения, ибо прежде, чем сказать «с Пушкиным на дружеской ноге», он оповещает городничего и чиновников, что точно в таких же отношениях находится и с этим высшим для него по службе лицом: «Начальник отделения со мною на дружеской ноге». Но начальник отделения по табели о рангах стоит выше Хлестакова. Что же касается Пушкина, то по логике игры, в которую играет герой Гоголя, Пушкин ниже Хлестакова, так как не он (Пушкин), а именно Хлестаков с ним на дружеской ноге.

Слава Богу, что он называет Пушкина «брат», а не «братец», как обращаются к Хлестакову начальник отделения, театральная дирекция и знакомый офицер.

Заметим заодно, что пассаж о Пушкине появляется в речи Хлестакова уже после того, как «солдаты сделали ружьём, совершенно приняв его за главнокомандующего». Тема возвышения в чине переходит в тему возвышения в духовной сфере, то есть через литературу, а стало быть, и через Пушкина.

Но Пушкин не только поэт. Он человек света. Он с князьями и с графами знаком. И, естественно, с графинями. Отделывая текст «Ревизора», Гоголь опустил реплику Хлестакова, где тот отчасти рискованно прохаживается насчёт графинь. Жена городничего говорит ему: мы провинциалы, а вам нужна какая-нибудь графиня. На что Хлестаков отвечает: а у вас всё то же самое, что у графини.

Снял Гоголь и рассказ Хлестакова, тон и краски которого напоминают то ли «Пиковую даму», то ли эротические повести барона Брамбеуса. К Ивану Александровичу вдруг является некто «весь в золоте», завязывает ему глаза, сажает в карету и везёт в неизвестном направлении. Карета останавливается, и Хлестаков через повязку видит «вызолоченную лестницу», вазы по её сторонам. Он поднимается вверх и оказывается в «великолепной комнате».

Повязка падает с его глаз и перед ним предстаёт... графиня. «Шляпа в перьях... Бриллианты сияют. Белизна лица».

Разумеется, наш герой не сплоховал или, как он говорит, «не преминул воспользоваться».

Хлестаков во всём хочет сравняться с тем кругом людей, в котором вращается Пушкин. А может быть, даже прыгнуть и выше. В конце сцены вранья он договаривается до того, что его «сам Государственный совет боится». А кого может бояться Государственный совет?

Только царя.

В монологах, повествующих о его успехах в высшем обществе, Хлестаков цитирует ещё не обстрелянного петербуржца Гоголя, его письма к маменьке и друзьям. Судя по этим письмам, Никоша Гоголь тоже обитает в графских гостиных, знаком с министрами и князьями. Он — завсегдатай дома Пушкина. Вот строки из его послания к А. Данилевскому, где он докладывает своему школьному приятелю о том, как проводил время в Царском селе летом 1831 года, «Каждый вечер, — пишет Гоголь, — собирались мы: Пушкин, Жуковский и я». Мы сразу вспоминаем похвальбу Хлестакова: «Я всякий день на балах. Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланники и я».

Гоголь, если и бывал у Пушкина и Жуковского, то раза два или три. А уж в Александровский дворец, где жил воспитатель наследника Жуковский, он, конечно, не был допущен. Так же, как и в Царскосельский парк, где прогуливались император с императрицею и, кстати, Пушкин с Натальей Николаевной.

Эта сословная разница не могла не раздражать и не дразнить Гоголя. У него не было выезда и квартиры в бельэтаже. У него не было и красавицы-жены. Но не это причина его выпадов в адрес Пушкина.

Тут, скорей, самоопределение гения, который на те же события, на которые смотрит другой гений, глядит иными глазами. И если стихия смеха несёт его, он уже не милует ни себя (в Хлестакове гораздо больше «гоголевского», нежели «пушкинского»), ни того, кто является предметом его поклонения.

Думаю, что это неизбежно при смене власти на поэтическом престоле. Так позже Достоевский в своей первой повести «Бедные люди», целиком навеянной гоголевской «Шинелью», осмеёт и эту «Шинель», и её автора, спародировав его стиль, фрагменты сюжета и саму идею о «брате нашем», смахивающую, по мнению Макара Девушкина, больше на «пасквиль», чем на жалость.

Что и говорить, гению тесно вблизи гения, и он стремится расширить свои владения, иногда даже за счёт территории, обжитой другим гением, но обжитой, как ему кажется, не так или обжитой неполно и не до конца. И оттого соперничество, сосуществование, а может быть, и просто передача

дел на этом уровне содержит в себе не только драматический, но и комический элемент. Такова драма и комедия всякого обновления. История предлагает в подобных случаях смешенье жанров, а не какой-то один вид драматического искусства.

Оплакав гибель Пушкина в 1837 году («самые светлые минуты моей жизни, — скажет он, — были минуты, когда я творил. А когда я творил, я видел перед собой одного Пушкина»), Гоголь станет постоянно возвращаться к дорогому имени, поминая его в письмах, статьях, в своей исповедальной книге «Выбранные места из переписки с друзьями». Целые главы, не говоря уже о страницах, посвящены здесь Пушкину. Пушкин для Гоголя не только пример поэта в абсолютном значении этого слова, но и самый умный человек в России. Он образец благородства, он «великий человек».

И всё же, оценивая значенье Пушкина для поэзии, он оговорит свою высокую оценку этого значенья следующими словами: «Но всё ещё находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина; ещё никто не может вырваться из этого заколдованного, им очерченного круга».

Гоголь считает, что для русской литературы уже недостаточно повторенья Пушкина. Уже большего требует сама жизнь как от творца, так и от его творений.

Мысль эта развита в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Да это, собственно, и не мысль, а практическое доказательство, как Гоголь представляет себе выход за пределы пушкинского заколдованного круга. Книга эта, с одной стороны, гимн Пушкину, с другой — вызов эстетике Пушкина и его трактовке целей искусства. Если для Пушкина искусство само говорит за себя и комментарии к нему не нужны, то для Гоголя оно должно выйти за границы «звуков сладких и молитв» и стать если не чистой молитвой, то врачом, который, как исповедующий человека священник или — ещё выше — само христианство, способен исцелить и спасти мир.

В книге Гоголя разрушается преграда, отделяющая писателя от читателя, размыкается заколдованный пушкинский круг и на сцену выходит творец, который потрошит не вымышленных литературных героев, а самого себя. И делает он это, рассчитывая на такой же отклик в читателе. Гоголь считает, что следует пожертвовать в этих целях не только искусством, но и «своею личностью».

Этот поступок Гоголя есть нарушение приличия, установленного в литературе Пушкиным, непослушание Пушкину, но и подвиг, открывший глаза Толстому и Достоевскому.

История донесла до нас скупую переписку Пушкина и Гоголя: две записки и одно письмо Пушкина и девять писем Гоголя. Сжигая в ночь на 12 февраля 1852 года свои бумаги, Гоголь отложит конверт с посланиями

Пушкина в сторону. Предавая огню труд десяти лет — перебелённый и готовый к печати второй том «Мёртвых душ», он не осмелится сделать того же с пожелтевшими уже листками с дорогим пушкинским почерком.

Таков трепет гения перед гением. И таков трепет памяти одного гения о другом гении.

2

Неловкости в отношениях двух поэтов стали возникать почти сразу после их знакомства. Состоялось оно в конце мая 1831 года. Вскоре Петербург съехал на дачи, и Пушкин и Гоголь оказались по соседству: Пушкин в Царском Селе, а Гоголь — в Павловске. Пушкин проводил время с молодой женой и писал прозу, Гоголь тоже писал прозу и давал уроки слабоумному сыну княгини А. В. Васильчиковой, взявшей его с собой в качестве репетитора.

Не успевает Гоголь посетить Пушкина в Царском, как пишет маменьке, где просит посылать корреспонденцию на адрес автора «Евгения Онегина»: «Письма адресуйте ко мне на имя Пушкина, в Царское Село так:

Его Высокоблагородию
Александру Сергеевичу Пушкину.
А вас прошу отдать Н. В. Гоголю».

А буквально в следующем письме напоминает матушке: «Помните ли вы адрес? на имя Пушкина, в Царское Село».

Никаких фактов, подтверждающих то, что это сделано с согласия Пушкина, нет. Налицо тщеславная акция самого Гоголя, который хочет «подрасти» в глазах маменьки и своих земляков.

Пушкин изредка принимает Гоголя у себя и знакомит его с В. А. Жуковским и фрейлиной императрицы А. О. Смирновой-Россет. Эти «связи» Гоголь тут же приведёт в действие и станет пользоваться ими и тогда, когда Пушкина уже не будет в живых.

Знак высшего доверия Пушкина — допуск Гоголя в свою творческую мастерскую. Гоголь осведомлён о содержании ещё не известных публике «Повестей Белкина», более того, Пушкин поручает ему отвезти рукопись этих повестей в Петербург Плетнёву, дабы тот приступил к их печатанию.

Но Гоголь, направляясь в столицу, проезжает мимо дома, где квартирует Пушкин. Прибыв к месту назначения, он тут же шлёт письмо Пушкину с извинениями, но вновь совершает непростительную оплошность — передавая поклоны жене поэта, называет её Надеждой Николаевной. Пуш-

кин не преминет заметить эту описку. «Ваша Надежда Николаевна, то есть моя Наталья Николаевна, — ответит он, — сердечно кланяется Вам».

Изысканность этого парирования «забывчивости» адресата не могла быть не замечена самолюбивым Гоголем.

Меж тем Пушкин, прослушав в исполнении автора некоторые повести из будущих «Вечеров на хуторе близ Диканьки», благословляет Гоголя на издание их первой части. И по выходе книги печатно объявляет её «необыкновенным событием в нынешней литературе». Что сделало её, по мнению Пушкина, таким событием? «Настоящая весёлость», а «весёлость», как он писал позже, «это бесценное качество, едва ли не самый редкий из даров».

Весёлость, возведённая на высоту поэзии, весёлость, воодушевлённая «чувствительностью», — вот соль отзыва Пушкина о природе таланта Гоголя.

С тех пор Пушкин становится неизменным опекуном Гоголя во всех его — и не только литературных — делах. Он пытается устроить Гоголя на должность ординарного профессора всеобщей истории во вновь открывшийся университет Святого Владимира в Киеве. У Гоголя нет никаких оснований занять это место, но он просит Пушкина — и тот ходатайствует о нём перед министром просвещения С. Уваровым, перед своими однокорытниками по «Арзамасу» министром юстиции Д. Дашковым, министром внутренних дел Д. Блудовым. Несмотря на эти высокие заступничества, Гоголя в Киев не приглашают. И тогда — не без помощи Пушкина — он устраивается адъюнкт-профессором на кафедру всеобщей истории в Санкт-Петербургский университет. Мало того, Гоголь просит Пушкина и Жуковского прийти к нему на лекцию, чтоб поддержать его реноме. И те приходят. И студенты узнают их и слышат, как в коридоре по окончании лекции они хвалят Гоголя.

Гоголь читает Пушкину свои повести, просит его в случае обнаружения неполадок в стиле, править их, наконец, на исходе 1835 года посылает Пушкину в Михайловское почти отчаянное письмо: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хотя какой-нибудь смешной или несмешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать... комедию».

И через два месяца на столе у Гоголя уже лежит первая редакция «Ревизора».

Позже Гоголь признается, что идею пьесы дал ему Пушкин.

Поздним признаниям Гоголя не всегда можно верить. Иногда что-то сознательно переставляется с места на место, а то и просто приобретает характер мифа, творцом которого является он сам.

Так и на этот раз. Тут, скорей, не исторический факт, а поздняя дань благодарности Пушкину, который, действительно, опекал его в литературных делах.

Быстрота прохождения «Ревизора» через ведомство Дубельта — он был разрешён в три дня! — тоже результат хлопот Пушкина и Жуковского, которые с помощью обер-шенка двора Его Величества М. Ю. Вьельгорского проталкивают комедию во дворец. Царь читает её и является на премьеру.

Что же касается сюжета комедии (повторим, что, согласно Гоголю, Пушкин дал ему «мысль», а не сюжет), то такие истории разыгрывались не раз на почтовых станциях России. Маленький чиновник вынужден был ждать, когда проскачут большие, и потому пускался в невинное плутовство, чтоб только сократить срок отсидки в очередном пункте следования. Этим маленьким чиновником оказался, кстати сказать, и Гоголь, поспешающий на каникулы на Украину в 1835 году.

В подорожной Гоголя было написано, что он «адъюнкт-профессор». Сочетание слов, мало знакомое смотрителю станции, но явно близко стоящее к понятию «адъютант». А если это не просто адъютант, а флигель-адъютант — особа, состоящая непосредственно при государе?

Гоголь и его попутчики (Пащенко и Данилевский) решили разыграть пьесу, сюжет которой сильно походил на будущего «Ревизора». Один из них (Пащенко) выезжал вперёд и сообщал смотрителю, что вслед за ним несётся на тройке важное лицо. Это «важное лицо» — Гоголь — прибывало и, ничуть не выходя из роли частного человека, интересовалось, как содержатся на станции лошади, в каком состоянии конюшня. Смотритель, заглянув в бумагу и поняв, что «адъюнкта» надо сплавить побыстрее, давал свежих лошадей.

В 1835 году вышли в свет «Арабески» и «Миргород». И они были вдохновлены и одобрены Пушкиным.

Пушкин в печатном отзыве поставил начало «Тараса Бульбы» рядом с прозою Вальтера Скотта, а «Старосветские помещики» назвал «идиллией, заставляющей... смеяться сквозь слезы грусти и умиления».

Тогда как критика (за исключением Белинского) видела в Гоголе лишь творца «побасенок», привыкшего «беспрерывно хохотать» и «щекотать других», Пушкин узрел трагическую подоплёку его смеха. Он, по существу, угадал весь последующий — уже послепушкинский — гоголевский путь.

«Г-н Гоголь идёт вперёд», — писал Пушкин в 1836 году, ещё не зная, куда выведет Гоголя его дорога, но как бы предчувствуя, что она перекрестится с той дорогой, на которую уже ступила душа Пушкина. Сильней всего этот вещий взгляд на себя, а исторически и на Гоголя, отразился в стихотворении Пушкина «Странник», написанном им за два года до смерти.

Герой этого стихотворения, будучи отягощён «скорбию великой», спешит покинуть город, живущий в грехе и обречённый уничтожению. Он

ищет «убежища», но не ведает, где его найти. Он ищет выхода, спасения, прощения, но домашние, по его возвращении, находят, что его ум расстроен и его надо лечить.

Зная сегодня судьбу книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями», мы видим, что всё так именно и произошло. На голову Гоголя обрушились «брань и презренье» (Белинский), обвинения в безумии (литературная Москва) и «ожесточенье», с каким его «на правый путь старались обратить».

Стихотворение «Странник» начинается с вопроса странника:

«Какой мне выбрать путь?» Юноша, читающий Евангелие и встретившийся ему во время вторичного бегства, указывает беглецу на «некий свет». Там «спасенья верный путь и тесные врата».

«...Подвизайтесь, — сказано в Евангелии от Луки, — войти сквозь тесные врата... ибо многие поищут войти и не возмогут».

Поразительно, как этот итог пушкинских — уже не поэтических — исканий предвосхитит драму Гоголя, его переход от «Мёртвых душ» к книге писем, а затем и отречению от творчества. Страх, мучающий странника, страх перед «судьбой загробной» («к суду я не готов и смерть меня страшит») терзает и душу Гоголя в конце его жизни, «тоска и ужас» странника — его тоска и ужас (одна из глав «Переписки» называется «Страхи и ужасы России»). А уж тем более «горький плач» героя Пушкина.

Бегство странника в финале стихотворения — такое же бегство Гоголя, бегство от греха искусства, от недостаточности искусства. «Болезненно-отверстым оком» он видит явление «Светлого воскресенья» (название последней главы «Выбранных мест») и покидает этот мир.

Гоголь не прошел мимо этого пророческого стихотворения Пушкина. В своей книге писем он писал: «В последнее время набрался он (Пушкин. — *И.З.*) много русской жизни и говорил обо всём так метко и умно, что хоть записывай всякое слово... но ещё замечательней было то, что строилось внутри самой души его и готовилось осветить перед ним ещё больше жизни. Отголоски этого слышны в изданном уже посмертно его стихотворении, в котором звуками почти апокалипсическими изображён побег из города, обречённого гибели, и часть его собственного душевного состояния. Много готовилось России добра в этом человеке...»

Но тем не менее, когда 6 июня 1836 года маленький кораблик отплывал от набережной Невы, увозя Гоголя в Кронштадт, где пассажиров ждало большое судно, отправлявшееся в Европу, Пушкина не было среди провожающих. «Даже с Пушкиным я не успел и не мог проститься, — писал Гоголь В. А. Жуковскому в первом письме из-за границы, — впрочем, он в этом виноват».

3

В чём же был «виноват» Пушкин?

Вина Пушкина состояла в том, что он привлёк Гоголя к изданию своего журнала. «Современник» начал выходить с 1836 года и задуман был как альтернатива дешёвой беллетристике и критике, нашедших прибежище в большинстве печатных изданий. Гоголь пообещал Пушкину печатать у него прозу, а также нести обязанности сотрудника, то есть читать корректуры, сноситься с типографией, книгопродавцами, с цензурой. Ему же была отдана и вся критика: Гоголь не только должен был прочитать и отрецензировать три десятка книг (среди них «Правила построения морских и речных пароходов»), но и сочинить заглавную статью, бросающую взгляд на журнальную периодику 1834-1835 годов.

Всё это он с успехом исполнил, но при составлении критического отдела первого номера между ним и Пушкиным возникли трения.

Пушкин к тому времени уже был мудр мудростью опыта, Гоголь молод и горяч и никакого иного суда, кроме высшего, а значит, не ведающего поблажек, не признавал. В своей статье он подверг приговору этого суда все русские журналы.

Пушкин, и так уже встретивший недоброжелательство со стороны потенциальных конкурентов «Современника» (о его грядущем издании с иронией отозвались и О. Сенковский и Ф. Булгарин), хотел на первых порах если не мира с ними, то хотя бы перемирия, позволявшего его журналу выйти из прибрежных вод в открытое море.

Гоголь эту его стратегию разрушал. В статье «О движении журнальной литературы в 1834-1835 годах» он нанёс чувствительные удары и «Сыну Отечества», и «Библиотеке для чтения», и московским изданиям — «Телескопу», «Московскому телеграфу», «Московскому наблюдателю». Но более всего досталось «Библиотеке для чтения». Этот журнал О. Сенковского (он же барон Брамбеус) был поставлен Гоголем по ту сторону литературы и критики.

Такой «крутой» поворот дела не входил в планы Пушкина. Тем более он много и не первый год печатался в «Библиотеке». Стихи, сказки, «Пиковая дама», «Песни западных славян», «Кирджали», отрывки из «Медного всадника» и «Истории Пугачёва» — всё это нашло место на страницах журнала О. Сенковского. Да, в «Библиотеке» была обильно представлена пошлая проза Брамбеуса и его пошлая критика, но здесь публиковались стихи Державина, Жуковского, Вяземского, Лермонтова (стихотворная повесть «Хаджи Абрек»), проза Одоевского, Вельтмана, Марлинского, и рядом с именами бездарного А. Тимофеева и Ф. Булгарина стояли имена Д. Давыдова, Фонвизина, Загоскина.

И лишь имя Гоголя ни разу не появилось в «Библиотеке», хотя при начале издания было объявлено в числе имён авторов, приглашённых к сотрудничеству.

Гоголь потребовал снять это имя после того, как Сенковский, познакомившись с предложенным отрывком из его исторического романа под названием «Кровавый бандурист», посоветовал автору «прибавить в конце ещё строк десяток или пятнадцать, а то никак не выходит места в наборе».

Кстати, это была обычная практика Сенковского. Он не то что строки дописывал к некоторым публикуемым у него сочинениям, но и целые сцены, а к комедии Д. Фонвизина «Корион» досочинил одно действие.

У Гоголя была ещё одна веская причина не любить «Библиотеку для чтения». С её страниц постоянно изливалась желчь и ирония по адресу то «Миргорода», то «Арабесок», то, наконец, «Ревизора». Пушкина в «Библиотеке» беспрерывно хвалили, Гоголя унижали. Его сравнивали с посредственным французским беллетристом Поль де Коком, прибавляя при этом, что вкус у Поль де Кока «несколько образованней и тем более парижский». Об «Арабесках» отзывались почти брезгливо: «Может быть, это арабески, но это не литература». Мы «не приметили, — писал критик «Библиотеки», — у г. Гоголя «следов таланта». Его повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче «очень грязна» и «жестоко пахнет дёгтем». «Ничего грязнее» — таков отклик Сенковского на «Ревизора».

В статье о «Ревизоре» Сенковский советовал Гоголю ввести в пьесу ещё одно любовное приключение Хлестакова. «Хлестаков мог бы приволокнуться за какой-нибудь уездной барышней, приятельницею или неприятельницею дочери городничего, и возбудить в ней нежное чувство, которое разлило бы интерес на всю пьесу».

Но эти советы Сенковский давал Гоголю уже в то время, когда статья последнего, как фугас, была подведена под здание «Библиотеки». Пушкин дал ему взорваться, но тут же счёл нужным оговориться, что статью писал не он (имени Гоголя под ней не было выставлено) и что она не является программой его журнала.

Он сделал это устно, а также печатно, опубликовав в третьем номере «Современника» «Письмо к издателю», присланное якобы из Твери. В нём Пушкин наголову разбил суждения Гоголя о «Библиотеке для чтения». Именно защите журнала Сенковского (издателем которого был книготорговец А. Смирдин) посвящена львиная доля «Письма». Об уроне, нанесённом Гоголем другим изданиям, Пушкин упоминает мимоходом.

«Письмо к издателю», к которому в сноске присоединился сам Пушкин (хотя и «Письмо» сочинено им), вышло в свет, когда Гоголя уже не было в России. Но объявлено о нём было ещё во втором номере «Современника».

Стало быть, факт этого «Письма» или факт мнения, заключённого в нём, имел место до его публикации. И о нём, конечно, был осведомлён Гоголь.

Статья Гоголя и так претерпела изменения. Очевидно, под влиянием неудовольствия Пушкина, некоторые — наиболее резкие — куски из неё были сняты. Снята была и подпись Гоголя. (Она случайно осталась в трёх экземплярах тиража, но, видно, эти экземпляры не попали в руки критики.)

Из статьи выпал и пассаж о Белинском. «В критиках Белинского, помещающихся в «Телескопе», — писал Гоголь, — виден вкус, хотя ещё не образовавшийся, молодой и опрометчивый, но служащий порукою за будущее развитие, потому что основан на чувстве и душевном убеждении».

В «Письме к издателю» Пушкин, меж тем, пишет: «Жалею, что вы, говоря о «Телескопе», не упомянули о г. Белинском». И далее следует абзац, где характеристика Белинского слово в слово повторяет отзыв о нём Гоголя.

Как это объяснить? Можно ли объяснить это тем, что незадолго до описываемых событий в «Телескопе» вышла статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», где Гоголь был поставлен «на место, оставленное Пушкиным»? «Г. Гоголь, — писал Белинский, — владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, он в настоящее время является главою литературы, главою поэтов».

Трудно, однако, предположить, что Пушкин обиделся на Белинского (а заодно и на Гоголя) за эту чрезмерную похвалу. Ведь в «Письме к издателю» он открыто говорит, что в Белинском зреет «критик замечательный».

Конечно, неловко было Гоголю хвалить того, кто его только что так вознёс. Но если повод для исчезновения строк о Белинском из статьи «О движении журнальной литературы» только этот, то стоило ли попрекать Гоголя, что он не упомянул о Белинском?

Да, с Гоголем у Пушкина случились хлопоты. Пришлось смягчать отношения с Сенковским (и, прежде всего, со Смирдиным), умасливать расстроенных издателей «Московского наблюдателя». Для этой цели Пушкин в конце апреля 1836 года едет в Москву и оттуда пишет жене: «С литературой московскою кокетничаю, как умею. Наблюдатели меня не жалуют». Он уточняет (ещё до отъезда в древнюю столицу) в письме к Н. Языкову: «Из статей критических моя одна: о Конисском». Он оправдывается перед М. Погодиным: «Журнал вышел без меня, и, вероятно, вы его получили. Статья о Ваших афоризмах писана не мною, и я не имел ни времени, ни духа её порядочно рассмотреть. Не сердитесь на меня, если Вы ею недовольны».

Рецензия на «Исторические афоризмы Михаила Погодина» принадлежала руке Гоголя, и в ней, в частности, было отмечено, что в книге есть «дурно выраженные мысли» и виден «юношеский порыв».

Отмежёвываясь от статьи Гоголя, Пушкин, впрочем, держит в тайне имя её автора, но в «Письме к издателю» косвенно даёт читателю понять, кто её творец. В примечании к «Письму» он – уже от своего имени – добавляет: «Статья «О движении журнальной литературы» напечатана в моём журнале, но из сего ещё не следует, чтобы все мнения в ней, выраженные с такой юношеской живостью и прямодушием, были совершенно схожи с моими собственными. Во всяком случае она не есть и не могла быть программою «Современника».

Но кого из безусловно известных литературному кругу сотрудников «Современника» можно было по летам отнести к юношеству? Только Гоголя. Ибо Пушкину – 36, П. Вяземскому – 42, В. Одоевскому – 33. Об В. А. Жуковском и П. Б. Козловском (которым за пятьдесят) мы уже не говорим. Самый «юный» в этой компании Гоголь. Ему 26 лет.

Гоголь обижался на Пушкина. Кроме потерь, понесённых его статьёю, из номера «вылетели» восемнадцать его рецензий. В том числе и такой шедевр критического искусства, как отклик на повесть «Убийственная встреча»: «Эта книжечка вышла, стало быть, где-нибудь сидит же на белом свете и читатель её». Кто ещё мог написать столь убийственно-сочувственный отзыв! Кто в двух строках этой, казалось бы, ядовитой реплики мог смешать смех со слезами?

Не прошла и рецензия на комедию Н. Загоскина «Недовольные». (В архиве Пушкина была обнаружена рецензия на ту же комедию, опять-таки, как и в случае с Белинским, почти дословно совпадающая с мнением Гоголя.)

В третьем номере «Современника» в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин ещё раз «укусил» Гоголя за его суждения о «неистовой французской словесности». Он сделал это не анонимно: сноска на статью «О движении журнальной литературы» указывала, кто адресат его критики.

Справедливости ради стоит сказать, что нашлись защитники и у статьи Гоголя. Пушкин получил обширное опровержение «Письма к издателю» от некоего П. Мартоса из Одессы, где было заявлено, что г. А. Б. (так было подписано пушкинское «Письмо») «взял на себя напрасный труд» «быть адвокатом г. Сенковского». П. Мартос просил Пушкина своё опровержение опубликовать, но Пушкин его – по неизвестным нам причинам – не напечатал. Скорей всего, он не хотел продолжать полемику вокруг «Библиотеки для чтения».

К тому же как Гоголь, так и его сторонник из Одессы, были не совсем правы в отношении журнала Сенковского. Пять тысяч его подписчиков составляли солидную часть русской читательской аудитории. В журнале печатались, кроме шутовских критик Брамбеуса, и серьёзные статьи. Они

были посвящены положению сельского хозяйства в России и причинам неурожаев, германской философии и судьбе еврейского народа.

Правда, в 1836 году там не появляется ни одной строчки Пушкина. Пушкин теперь сам издаёт журнал, и Сенковский спешит удержать его от этого предприятия, «удержать Александра Сергеевича от края пропасти».

Пушкина в поэтическом разделе «Библиотеки» заменяет В. Бенедиктов. Происходит вытеснение Пушкина и в критике — и не в одной «Библиотеке для чтения». Московские журналы пишут теперь более о Гоголе, чем о Пушкине («Московский наблюдатель», №2 за 1835 год: «О! на горизонте русской словесности восходит новое светило, и я рад поклониться ему в числе первых»).

На этом фоне и возникает конфликт между Пушкиным и Гоголем. Но, вместе с тем, можно ли его назвать конфликтом? Пушкин печатает Гоголя щедрее, чем кого-либо. В первом номере «Современника» из 319 страниц 119 принадлежат авторству Пушкина и 82 — авторству Гоголя. Здесь публикуется гоголевская «Коляска», пьеса «Утро делового человека», рецензии и статья. В третьем номере (Гоголь уже за границей) появляется его повесть «Нос», отвергнутая, кстати сказать, «Московским наблюдателем». А во второй книжке журнала выходит статья П. Вяземского о «Ревизоре».

О «Ревизоре» Пушкин сообщает ещё в первом номере и обещает читателю «иметь часто случай говорить» о Гоголе.

К публикации «Носа» он делает примечание: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, весёлого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись».

А в мае 1836 года, находясь в Москве, Пушкин хлопочет о постановке «Ревизора» на сцене Малого театра.

Чего ж ещё? чего же боле? — можем мы спросить нашего героя. Но раздосадованный провалом «Ревизора» в Петербурге (на самом деле был успех, но играли, по мнению автора, не то и не так), а может быть, и трениями внутри «Современника», Гоголь бежит в Европу, бросив всё: и Москву, и Петербург, и Пушкина.

О чём, как мы уже знаем, горько пожалеет потом.

1999

ПАРАДОКСЫ ИГРЫ

В каноническом тексте комедии Гоголя есть, как известно, одно упоминание о Пушкине: Хлестаков, хвастаясь своими петербургскими знакомствами, говорит, что он «с Пушкиным на дружеской ноге». Меж тем в первой и второй редакциях «Ревизора», а также в отдельных сценах, которые Гоголь счёл лишними, намёков и параллелей, касающихся Пушкина, гораздо больше. Идя вдоль творческой канвы этой пьесы, обнаруживаешь то тут, то там то скрытую, то явную полемику с Пушкиным, свидетельствующую об окончательном самоопределении таланта Гоголя.

Именно поэтому мы и позволили себе взять для рассмотрения не классическую редакцию «Ревизора», а, по существу, предшествующие ей черновые версии комедии, проливающие свет на диалог двух поэтов, обострившийся к середине тридцатых годов.

«Ревизор» создавался Гоголем, когда он снимал квартиру на Малой Морской, в доме №97. Наискосок от этого дома, на другой стороне улицы, возвышался дом, выкрашенный в розовый цвет. Это было жилище Натальи Петровны Голицыной (урождённой графини Чернышёвой), ставшей прообразом старой графини в «Пиковой Даме». Подъезд этого, если сравнить его с домом Гоголя, дворца всегда был освещён, к нему подъезжали кареты. Княгиню поздравляла с именинами императорская семья, у неё собирались для игры в вист посланники и министры.

Гоголь в то время мог только мечтать, чтоб быть приглашённым в такой дом.

Княгиня «усатая», как звали её из-за росших над верхней губой усов, в 1835 году (год написания «Ревизора») была ещё жива, ей перевалило за девяносто. Высокие окна в доме таинственной «пиковой дамы» (повесть Пушкина была опубликована в журнале «Библиотека для чтения» в 1834 году) горели допоздна. То, что Гоголь был посвящён в историю создания и

секрет прототипа старой графини, не вызывает сомнений. Как показывает текст второй редакции «Ревизора», он знал и большее.

Мы уже упоминали о странном сходстве письма Пушкина из Болдина осенью 1833 года (там и писалась в это время «Пиковая дама») с рассказом Хлестакова о том, «как сочиняет Пушкин».

Нет нужды сличать эти два текста. Они почти идентичны. Даже эпитет «славнейший», подчёркнутый поэтом, попал из письма Пушкина в комедию Гоголя. Таким образом оправдывается заявление Хлестакова о коротких отношениях с Пушкиным. Если уж он знает наизусть, что Пушкин пишет в письме к жене, то тут близость полнейшая.

Гоголь дерзко сближает Хлестакова и Пушкина, и хотя это сближение поэтическое, косвенное, оно всё же говорит, что кое-что в своём герое автор «Ревизора» взял у Пушкина.

Далее мы увидим, что это «кое-что» относится непосредственно к «Пиковой Даме».

Что составляет сюжет «Пиковой Дамы»? Игра и интрига игры. Что является завязкой и развязкой «Ревизора»? Та же игра. Хлестаков проигрывается в карты пехотному капитану и только поэтому застревает в городке, где происходит действие пьесы. Не будь этого проигрыша, он проскакал бы мимо. И, попросту говоря, не было бы самой пьесы.

У Пушкина Германн — немец, и как все немцы, расчётлив. Германн просчитывает свои ходы (в какой час подойти к дому графини, по каким лестницам и в какие комнаты подняться), Хлестаков живёт по вдохновению. Он не знает, что с ним случится через мгновенье. Он не ведает, что скажет и как поведёт себя. Его несёт стихия, как несёт она всякого русского.

Немцы, где бы они ни являлись у Гоголя, всегда смешны. Смешны двое мастеровых из «Невского проспекта», которые подвергают порке поручика Пирогова. Их фамилии — Шиллер и Гофман. Два великих немецких романтика превращаются в повести Гоголя в пьяницу-жестянщика и пьяницу-сапожника.

В черновых редакциях «Ревизора» уездный врач Гибнер — единственный, кто не даёт Хлестакову взаймы. Ничего, кроме сигарки, у этого прижимистого немца Хлестаков выманить не может. Да и фамилия Гибнер, похоже, образована от русского глагола «гибнуть» и означает, что больные, которых тот лечит, не выздоравливают, а, как правило, отправляются на тот свет.

Итак, Германн немец и играет ради денег. Он хотел бы составить из этих денег капитал. Хлестаков играет ради игры — играет просто так, из удовольствия. Когда ему не удаётся раздобыть колоду в городке, где его приняли за ревизора (городничий клянётся, что и в глаза не видел этих

карт), он обыгрывает чиновников на ином поле. Он гениально исполняет роль вельможи, члена Государственного Совета и приближённого императора. В его игру верят. И оттого незримые карты ложатся так, как он хочет. Его «туз», его «двойка» и его «дама», которые «до одной» были убиты пехотным капитаном, здесь в минуту приносят ему две с лишним тысячи рублей.

И как распорядится Хлестаков этой суммой? Может, спрячет её в кубышку или положит в банк под проценты? Нет. Он начинает сорить деньгами, ещё не выехав из города. Он заказывает тройку, обещая ямщикам по целковому на водку, «чтобы лихо только везли, так, как фельдъегеря, и песни бы залихвацкие затягивали». Его цель — догнать пехотного капитана и сразиться с тем ещё раз. Не ошибёмся, сказав, что он вновь проиграется в пух и прах.

История с Германном завершается в духе Шиллера и Гофмана, история Хлестакова — в духе фарса, в ореоле смеха и комического торжества.

Правда, только на первый взгляд.

Хлестаков легко добивается того, что герою Пушкина даётся так трудно. Германн трагическое, хотя и отчасти пародийное лицо; Хлестаков, скорее всего, пародия не на Германна, а на тип, изображённый Пушкиным, — на некоего мрачного фаталиста с несколько литературными чарами. Хлестаков, как и Германн, говорит как по писаному, но творит миф о себе бескорыстно, вовсе не видя в том никакой выгоды. Его беспримерная игра ставит в тупик плутов и дезориентирует их бдительность, а предложение руки и сердца дочери городничего есть не что иное, как ход «дамой» — той самой картой, на которой так «обдёрнулся» Германн.

Впрочем, можно не сомневаться, что если б тут же была назначена свадьба, Хлестаков бы немедля пошёл под венец.

Ход «дамой» — ход очень сильный, и начинает Хлестаков с «трефовой дамы» — с городничихи. И лишь затем переносит свои чувства на её дочь.

Кстати, именно Анне Андреевне рассказывает он во второй редакции комедии об одном своём «романическом происшествии», которое бросает комический отсвет на повесть Пушкина. Вот этот рассказ: «Меня одна графиня очень того... Один раз приезжает ко мне карета, убрано всё это великолепнейшим образом, камердинер весь в золоте, спрашивает... Вы Иван Александрович?.. Я... и вдруг, не говоря ни слова, завязывают мне глаза, сажают в карету. Я, признаюсь, сначала даже немного испугался. Только привозят к дому великолепнейшему, берут меня под руки и чувствую, что ведут меня по вызолоченной лестнице, по сторонам вазы, всё это со вкусом. Наконец, приводят в великолепную комнату, вдруг я чувствую, раз-

вязывают глаза, и что ж я вижу: передо мной красавица, вообразите, в полном совершенстве; одета как нельзя лучше. Шляпа на ней в перьях, бриллианты сияют. Белизна лица. Лицо просто ослепительно... Ну, само собою, что тот же час воспользовался».

Сюжет этот вполне отвечает поведению Германна в доме графини. Он тайно проникает в её спальню. Он готов стать её любовником, чтоб получить оттадку трёх карт. Он видит на стене спальни портрет «красавицы» — портрет графини в молодости. Наконец, появляется графиня, и Германн становится свидетелем «отвратительных таинств её туалета». У старухи «распухшие ноги», «стриженая голова», «отвисшие губы», «мутные глаза».

И всё же, несмотря на это, Германн заклинает её «чувствами супруги, любовницы, матери», требуя составить «счастье его жизни».

А позже, на похоронах, видя графиню в гробу, Германн принимает её за свою «старую кормилицу» — некий мотив телесной близости не оставляет героя Пушкина и на пороге распада.

Эротическая подоснова «Пиковой Дамы» не скрыта, а открыта. Две женщины — Лизавета Ивановна и графиня — как бы соперничают в споре за обладание Германном. На «прелести» Елизаветы Ивановны Германн не обращает внимания, старуха же странным образом притягивает его к себе. Спускаясь по потаённой лестнице, выводящей из дома графини, Германн вдруг представляет, как «по этой самой лестнице, может быть, шестьдесят лет назад, в эту самую спальню, в такой же час... прижимая к сердцу треугольную шляпу, прокрадывался молодой счастливец».

Дочь и мать в «Ревизоре» тоже соперничают из-за Хлестакова. В черновых редакциях в этом поединке верх брала опытная Анна Андреевна, которой, впрочем, не девяносто, а всего тридцать два года. Она учит дочь, как надо соблазнять мужчин, как строить глазки и так далее. Она рассказывает ей о своих амурных похождениях. В одном анекдоте ухажёр-поручик попадает в её покои в мешке с перепёлками, в другом — штаб-ротмистр Ставрокопытов грозит застрелиться, если она не ответит на его чувство. Но у него, как и у Германна, пистолет оказывается не заряжен. «Он хотел застрелиться да в рассеянности позабыл зарядить пистолет и оттого только остался жив, а то бы непременно его бы давно не было на свете».

Какое, однако, снижение в материале! На одном полюсе инженер, водящий дружбу с гвардейскими офицерами, на другом — кавалерист из стоящего в глухом городке полка. Да ещё с такой, прямо скажем, скотской фамилией.

И вновь игра Гоголя с аксессуарами повести Пушкина: Елизавета Ивановна приглашает Германна на свидание в свою спальню. Хлестаков тоже

не прочь побывать в спальне матери и дочери. «Как бы я был счастлив, сударыня, — говорит он Марье Антоновне, — если б я был ваша комната». А с Анной Андреевной он и вовсе не церемонится: «Я, сударыня, желал бы быть вашим платьем, чтоб обнять всё, что ни есть у вас».

Городничиха кокетничает с ним: «вам нужна графиня или княжна», на что Хлестаков отвечает: «Иная не графиня, а у ней всё такое же, как у графини».

Глаза старой графини, когда она увидела Германна в своей спальне, «оживились». То же происходит и с Анной Андреевной, которая признаётся дочери, что страсть как любит молодых людей. И Хлестаков в первых вариантах комедии склонен предпочесть Анну Андреевну Марье Антоновне, так как первая, «хоть сейчас готова на всё».

Эта чувственная игра продолжается до конца пьесы. И в её финале высеченная унтер-офицерская вдова спрашивает у Хлестакова, не показать ли ему «знаки», оставшиеся от порки.

Гоголь играет здесь не только с Пушкиным, но и с мадам Радклиф (в части, где описываются всякие загробные ужасы), с Фаддеем Булгариным (кстати, отменным знатоком и живописцем карточных баталий), с его романами «Иван Выжигин» и «Пётр Выжигин» (где росшие на собачьей подстилке герои оказываются персонами высокого происхождения), с любовными повестями барона Брамбеуса («Вся женская жизнь в нескольких часах»), которые, по версии Хлестакова, написал не Брамбеус, а он, Хлестаков.

«Я написал Брамбеуса... — признаётся он, — и всего три дня, никак больше не писал».

В истории литературы закрепилась легенда о том, что Пушкин дал Гоголю сюжет «Ревизора». Сам Гоголь не раз заявлял об этом. Но в «Авторской исповеди» (1847) он делает некоторое уточнение на сей счёт. Пушкин, пишет он, дал ему «мысль» «Ревизора».

Рискуем предположить, что мысль Пушкина была мысль комическая. Но, как это всегда бывает у Гоголя, смех в «Ревизоре» склонился к слезам. В первых редакциях не было исповедальной речи городничего («смотри весь мир, всё христианство, как одурачен городничий»), не было и многого другого, но трагическое проступало сквозь вихрь веселья.

Что такое трагедия Германна? Это трагедия обмана и проигрыша. Причём, обман исходит от карт, от призрачного шелестения бумаги, от горячечных литературных мечтаний. Гоголь в «Ревизоре» чувствует обман жизни. Проскакал, промчался Хлестаков, потрясая пачкою денег, сахарными головами, ковриками и другими подарками. Промчался и улетел. Но была в его жизни минута, в которую он поверил, что он — значительный

человек. Что его могут любить и уважать за то, что он хорош собой, молод, остроумен, удачлив, находчив, и в каноническом тексте «Ревизора» он, затаив паузу, скажет: «Мне нигде и никогда не было такого хорошего приёма».

Наверное, такой минуты в его жизни больше не будет никогда. Одна яркая вспышка, а потом скука, потом смерть. Трагедия соотношения минуты и всей жизни звучит у Гоголя как насмешка над книжной, карточной, мистической и связанной с участием потусторонних сил трагедией Германна.

Тут разное понимание трагического. И хотя повесть Пушкина на три четверти пародия, в ней всё же есть некая серьёзность, некий возвышенный звук, позволивший, между прочим, П. И. Чайковскому создать по ней оперу. Трудно представить музыку Чайковского, положенную на «Ревизора». Трагическое в нём прячется глубоко внутри, тогда как в «Пиковой Даме» оно утверждает себя наружно и сообразно с канонами жанра.

Трагедия обыкновенного придёт у Гоголя на смену трагедии необыкновенного, исключительного, которая — пусть и в пародийной форме — представлена в «Пиковой Даме». Сильное снижение имущественного ценза, чина и социального положения героев (почти все они у Гоголя из «осадка человечества») не понизит, а повысит «тоску об идеале»: понижение в материале даст — по контрасту — прирост в духе.

Трагедия Хлестакова (к нему можно приплюсовать и Поприщина, и Башмачкина, и майора Ковалёва), может быть, страшнее приватной трагедии Германна, и сам смех лишь обостряет коллизию трагического. Ибо в соседстве с комическим трагическое смотрится иначе: отсюда разительный эффект гоголевского комизма. Это, если хотите, лирико-эпический комизм, который невольно проваливается в трагическое.

1999

СТРАСТЬ И СТРАХ

Комическое отделено у Гоголя от космического одной свистящей буквой «с».
В. Набоков

Ранний Гоголь, Гоголь смеющийся и веселящий, отделен, кажется, от позднего Гоголя высокой стеной. По одну сторону ее — карнавальные звуки, карнавальные краски, музыка безудержного одушевления, по другую — краски сгущаются, переходят в черно-белые тона, будто гаснет день и на дворе воцаряются сумерки.

Меж тем уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» слышны ноты печали, ноты преждевременного знания о конце жизни и «страшной черноте», таящейся в глубине человека. Не внешние ужасы порождают в этих повестях страх, а человек — его тайные мысли, тайные желания, те потемки его души, которые Достоевский потом назовет подпольем. Молодой Гоголь заглядывает и туда. Его страшит чернота греховности, тайна падения человека. В «Страшной мести» ужасны не клыки колдуна, не его зверское обличье, хотя и оно наводит страх, а притягательная сила зла. Именно она влечет к колдуну его дочь Катерину, чья душа в ночные часы спешит на свидание с преступным отцом, окрашиваясь при этом в розовый цвет — предвестник цвета крови.

Так же и в «Вие» страшно не уродство ведьмы (старуху-ведьму Хома Брут не боится), а красота панночки. Хома не может отвести глаз от этой «страшной, сверкающей красоты», и она-то и соблазняет его. Превращение старухи в красавицу происходит во время полета Хомы на ней, во время торжества страсти, которая в конце концов и сведет в могилу героя Гоголя.

В мире Гоголя страсть разрушает человека, губит его. Поднять, воскресить и преобразить падшего может только любовь. Но даже она не способна противостоять страсти. Любовь Катерины к пану Даниле и собственному дитяти не может остановить ее тяготения к отцу, ибо грех рода лежит и на ней, прячется в бессознательном — ведь свои походы к отцу

2 Зак. 615

Катерина совершает во сне. А душа ее отзывается на прельстительные слова колдуна (тот предлагает дочери стать его женой), и недаром Катерина выпускает колдуна из темницы, куда заточил его пан Данило. И недаром пан Данило, почуявший в этом освобождении предательство, говорит: «выпустил черт».

Страсть к богатству толкает предка колдуна — Петра на убийство брата и племянника. Страсть колдуна к дочери заставляет его расправиться с ее мужем и сыном. Страсть, пробужденная ведьмой в Хоме Бруте, связывает их смертельными узами. Веселый бурсак, привыкший забавляться с женщинами, при виде красавицы трепещет, сердце его начинает ныть и томиться, и, вопреки внутреннему наказу, данному самому себе: «Не смотри!», он поднимает глаза на свою погубительницу.

В прологе «Вия» звучат шутки. Гоголь подсмеивается над бурсаками и бурсой, над смешной троицей, где посреди двух римских героев — **Тиберия** Горобца и Хомы **Брута** затесался простонародный Халява, а заканчивается повесть страшными картинами искушений, страданий и смерти. Ничто не предвещает этого, когда бурсаки, отпущенные на вакации, пускаются в путь, но стоит дню перейти в вечер, а затем в ночь, как из глубины поля, которое покрывается мглой, раздается «слабое стенание, похожее на волчий вой». Смех гаснет вместе с днем, и на дне души Хомы Брута поселяется страх.

Хома первый поминает черта, затем он поминает его еще раз, и тут бурсаки выходят к постоялому двору, где ждет их ведьма. Из них она выбирает не великана Халяву, не несколько робкого Тиберия Горобца, а любимца женщин Хому. Именно к нему является она в ночной час, чтоб оседлать его и заставить повиноваться своей воле.

Вот как Гоголь описывает скачку Хомы Брута «с непонятным всадником на спине»:

«В ночной свежести было что-то влажно-теплое. (Здесь и далее в гоголевском тексте выделено мною. — *И. З.*) *Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство*... Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая... и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их...

Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью...

...Пот катился с него градом. Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то *пронзающее*, какое-то *томительно-страшное*

наслаждение. Ему... казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою. Изнеможенный, растерянный, он начал припоминать все, какие знал только, молитвы».

Молитвы ослабляют силу ведьмы, и вот уже Хома оказывается у нее на спине и, подхватив лежавшее на дороге полено, начинает изо всех сил колотить старуху. «Дикие *вопли* издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом *становились слабее, приятнее, чище,* и потом уже тихо, едва *звенели, как тонкие серебряные колокольчики,* и заронялись ему в душу... «Ох, не могу больше!» — произнесла она в изнеможении и упала на землю».

Чувства ведьмы-панночки зеркально повторяют то, что за несколько мгновений до этого пережил герой Гоголя. Страсть отзывается на страсть и, загораясь от страсти, возвращает ей раздувшееся пламя.

«Он стал на ноги и посмотрел ей в очи, — заключает Гоголь эту сцену, — рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез.

Затрепетал, как древесный лист, Хома...»

Кто скажет после этого, что космос Гоголя пуст, холоден и заселен одними карикатурами! Нет, здесь любят и сгорают от любви, тут человек неволен в себе и ради мгновения наслаждения готов положить жизнь. Вспомним псаря Микитку — предшественника Хомы Брута на месте возлюбленного панночки: «...как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то... чара так и ошеломила его. Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь...» И после этой скачки остались от него лишь кучка золы да пустое ведро: «сгорел совсем; сгорел сам собою».

Хома, в отличие от Микитки, противится искушению, бежит от него (как пытается сбежать он с хутора сотника), но роковая тяга настигает его. И он отправляется в церковь, становится у гроба панночки и в ужасе ждет, когда та восстанет со своего ложа.

Эти ожидания мучительны и полны какого-то жуткого напряжения. Тишина церкви звенит в ушах, как может звенеть только пустота, из которой выкачан воздух. Даже удар восковой капли о пол кажется ударом грома, готовым разорвать сердце. Сама церковь зловеща (в ней давно уже никто не молился), образа, развешанные по стенам, смотрят угрюмо, как будто их писал не верующий богомаз, а богоотступник.

У безбожного сотника, отца ведьмы, естественно, и безбожное дитя. Зло не рождается от добра, говорит Гоголь, оно рождается от зла, мно-

жится в поколениях и, образуя родопреемство греха, передается от отцов к детям.

Род колдуна в «Страшной мести» заклеймен преступлением. Не отмщенное, не отмоленное — и оттого не прощенное, — оно продолжает жить и всякий раз воскресает в новой ветви рода. И, воскресая, увеличивается в размерах. Если на счету иуды-Петра две смерти (брата и племянника), то на счету колдуна — великое множество. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» есть такое выражение: «прапрадедовская душа шалит». Как талант веселья, шалости и простодушия передается по наследству, так передается и зло.

И лишь две силы в мире способны противостоять злу — смех и святая вера. Очерчивая возле себя круг, Хома Брут как бы ограждает пространство, куда нет доступа панночке и ее компании. Это территория Бога, охраняемая молитвой. Оставайся в этом кругу, подсказывает Хоме сердце, и ты спасешься. Ни ведьма, ни Вий не переступят круга, не увидят тебя, ибо зло слепо, когда перед ним стоит добро.

Такова аллегория «Вия»: Вий прозорливее ведьмы, прозорливее всего ее воинства, но и он бессилен пронзить взглядом чистую душу. Длинные веки Вия, будучи поднятыми, как бы утрояют его проницающую способность, взгляд, скользя по ним, набирает силу, подобную силе дальнобойного снаряда, но и эта фантастическая дальнозоркость все же дальнозоркость зла — она страшна тем, кто колеблется, кто смущается, кто готов отступиться от Бога.

Смех над злом и смерть зла стоят у Гоголя рядом. «Тут чудится колдуну, — пишет, завершая «Страшную месть», Гоголь, — что все в нем замерло, что недвижный всадник шевелится и разом открыл свои очи; увидел несшегося к нему колдуна и засмеялся. Как гром, рассыпался дикий **смех** по горам и зазвучал в сердце колдуна, потрясши все, что было внутри его. Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам... так страшно отдавался в нем этот смех!»

Смех этот, приравненный к приговору Страшного суда, рождается от насмешки, от колких реплик пана Данилы, от веселья малого дитяти, которое не боится своего преступника-деда, от хохота помешавшейся Катерины и, нарастая, пронзает зло насквозь.

Все в повести, как кажется колдуну, смеются над ним: и дочь, и зять, и внук, и собственный конь, и святой схимник. «Ты смеешься надо мной!» — восклицает колдун в ответ на нежелание схимника отпустить ему грехи и убивает старца.

Цепь убийств в «Страшной мести» — это цепь расправ над теми, кто не признает власти зла, кто смеется над ним, а насмешки, как писал Гоголь в «Шинели», боится даже тот, кто уже ничего не боится на свете.

Касается это и черта. Большой охотник посмеяться над человеком, он не очень любит, когда смеются над ним. Он просто этого не выносит. Ибо смех уничтожает его величие, разоружает зло, делая его мелким, ничтожным, вовсе не соответствующим тому страху, на котором оно держится. Ведь зло держится на нашем страхе перед ним. Освобождая нас от страха, смех освобождает от гипноза зла, от гипноза его могущества. Вот почему колдуну так ненавистен смех.

Самозащитой смеха Гоголь, впрочем, оделяет не только человека. Смеющийся над колдуном конь — может быть, один из самых жутких образов «Страшной мести». Душа замирает, когда человеческий смех передается коню. Против колдуна все — в том числе и немыслящая природа.

Природа не знает зла и сбрасывает его с себя, как сбрасывает всадник-мститель уже мертвого колдуна в пропасть. И тогда-то встают из земли мертвецы, предки колдуна, которым и на том свете нет покоя, пока последний в их роде не будет осмеян, унижен и сброшен с дьявольского пьедестала.

Суд Бога и суд человека расходятся в «Страшной мести». Иван, преданный Петром, требует для него «высшей меры». Мертвецы-убийцы должны беспрестанно грызть друг друга, а Петро — их родоначальник — еще и грызть самого себя, притом его кости должны все время расти, а боль усиливаться. «Страшна казнь, тобою выдуманная, человече! — сказал Бог. — Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе Царствия Небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своем!»

Последнее слово в повести все же остается за Богом. Бог не может, как пишет Гоголь, «повеселиться», глядя на муки Петра. Бог печалится даже при виде страданий грешников. И потому он не дарует торжествующему над злом Ивану не только света, но и покоя.

Финал «Страшной мести», с одной стороны, напоминает Апокалипсис — то же судилище на небесах, тот же всадник на вороном коне, карающий посланник Бога, и вместе с тем это суд над всадником, суд над мстителем, суд Высшего судии над смертным судией.

Метафизическое веселье «Страшной мести» не исчерпывает глубины смеха Гоголя, ибо смех этот более сострадателен, нежели карающ. Он и желал бы хлестать, как Ювеналов бич, но посвисты этого бича усмиряются жалостью к человеку. Гоголь жалеет и Хому Брута (тот, между прочим, сирота), и несчастного всадника, который приковал себя к службе мщения, иссушающей его дух.

Колебания смеха у Гоголя волнообразны: юмор, снимающий напряжение в «Вие», сменяется грозным смехом-страстью, властвующим в «Страшной мести». Им соответствуют противостояния дня и ночи. Ночь притягивает темное в человеке, день разгоняет тьму. Хома Брут седеет в

одну ночь, проведенную наедине с панночкой, ночью душа Катерины встречается с колдуном, ночью Катерина выпускает колдуна из тюрьмы. Ночью совершаются предательства, встают из гроба покойники и нечистая сила правит бал. Вий немыслим при свете дня, день — это здоровье, ночь — болезнь. Ночью старуха-ведьма соблазняет Хому, днем она превращается в красавицу.

В «Страшной мести», где христопродавство готово перейти в кровосмесительство, где романтический фон, инфернальная природа (Днепр, по которому ходят похожие на серебрящуюся волчью шерсть волны) создают высокий вольтаж чувств, юмору нет места. Зато в «Вие» он вторгается в паузы между ночными часами, споря с вызовом зла. Но и тут ночь и ужасы ночи главенствуют надо всем.

И, конечно, главенствует женщина. Женщина — причина несчастий и в «Вие», и в «Страшной мести». Она гибнет и губит, ее красота раскалывает мир. Красота Катерины соблазняет колдуна, натравливает тестя на зятя, красота панночки убивает Хому Брута.

Ничего подобного не случается с обыкновенными женщинами — они способны лишь вызвать раздоры, но там, где красавица, там и смерть.

Повесть «Страшная месть» появилась во второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1832), «Вий» — в «Миргороде» (1835), но тема гибели, которую несет красота, связала их вместе. Да и стоящий рядом с «Вием» «Тарас Бульба» подтверждает этот роковой закон. Красота Катерины разрушает семью пана Данилы, красота полячки разрушает дом Тараса Бульбы.

Женщина является в прозе Гоголя в двух ипостасях. Или это ядреные молодки в «Вие», которыми пробавляется в дневные часы Хома Брут, или похожая сзади на бочку тетушка Василиса Кашпаровна из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», соседствующей в «Вечерах» со «Страшной местью». Но и там, где является это обыкновенное существо, мир перерастает в ссору. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (соседке страшного «Вия») старуха, которая вывешивает сушиться доспехи Ивана Никифоровича, а вместе с ними и старое ружье, вносит разлад в добрые отношения двух почтенных мужей Миргорода. Именно из-за ружья, вынесенного во двор глупой бабой, разгорается сыр-бор, а затем к сюжету подключается и другая женщина — дворовая девка Гапка, от которой Иван Иванович (вдовец и бобыль) имеет целое стадо незаконных «гусят» — то есть детей. Отсюда и возникает зловещее слово «гусак», окончательно решающее судьбу двух героев повести.

Иногда все эти возмущения, производимые прекрасным полом, приобретают комический эффект («Шпонька», «Ночь перед Рождеством»), но чаще туда, где оказывается женщина, прибывает в гости черт. «Адское по-

рождение! Зевс Олимпиец! О! Ты неумолим в своей ярости! Ты захотел наслать бич на мир... ты создал женщину!» — так писал Гоголь в очерке «Женщина», опубликованном в «Литературной газете» в 1831 году.

Можно назвать это преувеличением, но не только «Вечера на хуторе близ Диканьки» и повести «Миргорода» тому подтверждение. Тому подтверждение — весь Гоголь. В «Сорочинской ярмарке» герой готов продать душу дьяволу, чтоб соединиться с возлюбленной. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петрусь ради того же решается на убийство. В «Невском проспекте» красавица доводит до самоубийства влюбленного в нее живописца, в «Носе» ее интриги становятся причиной потери носа, в «Игроках» она является на сцену в виде колоды карт под именем Аделаиды Ивановны и расстраивает всю игру. Женщина — центр страстей в «Женитьбе» (ее пухлое белое тело, похожее на подушку), женщина — виновник всех провалов Чичикова (начиная с бабенки, о которой поспорили он и его сослуживец по таможне).

«Женщина любит черта», — говорит в «Записках сумасшедшего» Поприщин. В «Записках» она любит камер-юнкера, а не бедного очинщика перьев. В «Ревизоре» она пленяется Хлестаковым, а в «Шинели» спускается, как искушение, в комнатку Акакия Акакиевича в образе прекрасно сшитой шинели.

Все красавицы Гоголя похожи одна на другую. Их руки белы и холодны, как мрамор, у них черные очи, черные брови и длинные, как стрелы, ресницы. Снежная белизна их кожи спорит с румянцем щек, они вещественны и невещественны, и совершенство их черт вместо умиротворения вносит страх в душу.

Вот какова дочь сотника в гробу: «...пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь **песню** об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу».

Что может сулить такая красота? Только погибель. Красота без добра и истины есть кумир, — говорил Владимир Соловьев. Алчные желания панночки лишены сострадания, ласки, вся обстановка, окружающая мертвую,

говорит о кровавых ее намерениях: и красная китайка, устилающая пол под ее ложем, и увитые калиною восковые свечи, стоящие в ногах и в голове. Красота неодухотворенная, присваивающая и ничего не дающая взамен — страшная красота, безумная красота, увлекающая в омут. Гоголь убежден, что зло способно приобретать прекрасные формы, неотличимо сливаться с ними, вводя в соблазн невинную душу.

Но вглядитесь в черты гоголевских красавиц — они мертвы. Они холодны, как снег их рук и плеч, как рубины их губ.

И совсем иная красота одушевляет лица любящих женщин. Это лицо матери в «Тарасе Бульбе», Пульхерии Ивановны в «Старосветских помещиках». Все их существо растворяется в способности любить без остатка. Над Пульхерией Ивановной принято посмеиваться, как над добрым животным, которое умеет только есть и пить. Но ее доброта — доброта человеческая. Именно в ней воплощено для Гоголя бессмертие любви, попираемое в «Вие» и «Страшной мести».

Да, это повести страшные и ночные. Да, это напоминание Гоголя о бездне греха, которая сродни бездне, открывающейся человеку в ночном небе. Но все же «Вий» заканчивается тирадой друга Хомы Брута богослова Халявы, в которой нет никакого трепета ни перед ведьмами, ни перед чертями, ни перед нечистой силой вообще. «А я знаю, — говорит он о Хоме, — почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы».

Вот так-то!

1993

МИЛОСЕРДНЫЙ СМЕХ

1

В ночь с 11-го на 12-е февраля 1852 года в доме Талызиной на Никитском бульваре в Москве произошло непоправимое для русской литературы событие: Гоголь сжег уже готовый, перебеленный второй том «Мертвых душ». Все помнят, чем завершается первая часть поэмы, и вряд ли знают, на чем обрывается ее продолжение, дошедшее до нас в нескольких разрозненных главах.

Меж тем, кажется, что эти главы написаны сейчас. Что происходит во втором томе? Несколько постаревший, но еще свежий Чичиков вновь занимается мошенничеством. Только теперь он стал осторожнее — он уже не проболтается какому-нибудь Ноздреву о цели своих покупок. Он не ляпнет встречному-поперечному, что ему нужны мертвые души. Из русского дельца-романтика он превращается в ловкого обработчика дворянских умов, в недюжинного психолога, который способен манипулировать уже не простодушным Маниловым или дубинноголовой Коробочкой, но и людьми, чей образовательный ценз гораздо выше.

И все же Чичиков и на этот раз проваливается. Как и в истории на таможне, и в истории с покупками мертвых крестьян (см. первый том), он слишком заносится и спешит сорвать куш покруче. Он именно спешит, торопится обогнать судьбу, но та вновь ставит его на место. На этот раз герой Гоголя попадает в тюрьму. Оказавшись под замком, он рвет на себе волосы и рвет фрак наваринского дыма с пламенем, оплакивая гибель шкатулки, гибель аферы и собственной души, в которой уже «нет любви к добру».

Конечно, Чичиков пока еще больше беспокоится о потере «имущества», нежели о потере совести, но отчаяние, страшное отчаяние заставляет разжаться створки сердца, и из него выносится крик о спасении, переводящий регистр смеха Гоголя из комического состояния в трагическое.

Финал последней из оставшихся глав второго тома построен на трагических аккордах. Не только Чичиков, но и почти все персонажи этой части поэмы оказываются замешаны в воровстве, в обмане, в поголовных нечистых сделках, во всеобщем — и, если хотите, всероссийском — заговоре против Бога. Поставленный над губернией новый генерал-губернатор (в поэме его зовут просто «князь») приходит в ужас, осознав, что бессилен что-либо изменить. Добродетель или притворна или бессильна, а порок напорист, нагл и вездесущ.

Что остается облеченному властью чиновнику? Отдать всех воров под суд? Судить их «военным быстрым судом»? Отправить полгубернии в Сибирь? И на освободившиеся от плутов должности поставить неподкупных и честных?

Иллюзия.

И тогда князь решается на поступок с точки зрения практической идеальный и, может быть, смешной, но в точности повторяющий поступок самого Гоголя, который в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (ставших мостом между первым и вторым томом «Мертвых душ») обратился к читателю не как судья, не как тот, кто смехом своим волен казнить и миловать, а как рядовой гражданин, виновный во всем, что происходит в государстве.

«Теперь тот самый, — делает поворот в своей гневной речи, обращенной к проворовавшемуся чиновному воинству генерал-губернатор, — у которого в руках участь многих и которого никакие просьбы не в силах умолить, тот самый бросается к ногам вашим...»

К чему клонит князь и стоящий за ним автор? Объявляя каждый о собственном несовершенстве, они обращаются к внутреннему голосу человека, к его способности «встать над собой» и осознать свое паденье. «Дело в том, — продолжает генерал-губернатор, — что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже мимо законного управленья образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного. Установились свои условия, все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народов вооружался против врагов, так должен восстать против неправды. Как русский, как связанный с вами единокровным родством, одной и тою же кровью, я теперь обращаюсь к вам...»

На речи князя — недоговоренной и недосказанной — и обрывается второй том. Все, что должно было последовать за этой исповедью-проповедью, исчезло в огне.

Сама жизнь Гоголя как бы пресекается на этой ноте — ноте взлета его сердца, оплакивающего гибель человека и верящего, что ее можно предотвратить.

Чичиков, конечно, не воскресает во втором томе. Он только сокрушается, разламывается, и эта ломка приносит ему тягчайшую боль. Стонет все существо гоголевского «подлеца», которому не пришел еще час восстать и обновиться. Избегший наказания, отпущенный генерал-губернатором на все четыре стороны, он выезжает из города N не таким, каким покидал в конце первого тома другой губернский город. Тогда он еще был исполнен намеренья поискать «мертвый товар» в иных краях русской земли. И хотя ломалось у него перед отъездом колесо, а на пути попадалась похоронная процессия, следующая за гробом скончавшегося от страха прокурора, он верил в свою звезду.

На этот раз Чичиков напоминает, как пишет Гоголь, «разобранное строенье». Как ни силился он вызвать в душе отвращенье к себе, как ни падал на колени перед грозным князем, обещая начать новую жизнь, натура брала верх над раскаянием и только одно он мог вымолвить в свое оправдание: «Я человек, Ваше Сиятельство!»

Слова эти мог произнести любой другой герой Гоголя — будь то городничий или Хлестаков, майор Ковалев из повести «Нос» или поручик Пирогов из «Невского проспекта». Их могли бы произнести и Собакевич, и Манилов, и титулярный советник Поприщин из «Записок сумасшедшего», и Акакий Акакиевич Башмачкин, Ноздрев, Коробочка, цирюльник Иван Яковлевич, отхвативший по пьянке нос своего клиента, Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, Иван Федорович Шпонька и уж совсем, кажется, бестолковые, глупые и смешные Бобчинский с Добчинским.

В «Ревизоре» есть сцена, которая внезапно прерывает разгул комической стихии. Хлестаков, принимая чиновников, берет у них «взаймы» и, наконец, пред ним предстают Бобчинский с Добчинским. Чем они отличаются друг от друга? Ничем. Разве только тем, что каждый на свой манер произносит букву «э».

Но мы вдруг узнаем, что у Добчинского есть ребенок, который рожден до брака («мальчишка этакой, большие надежды подает... сейчас сделает маленькие дрожечки так искусно, как фокусник-с»), и он желает законно усыновить его. А у Бобчинского — своя мечта и своя просьба:

«Я прошу покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский».

Хлестаков отвечает: «Очень хорошо».

«Да если так этак и государю придется, — говорит Бобчинский, — скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский».

Что за странный, бередящий сердце звук! Как будто голос скрипки взлетает, побеждая гром духовых инструментов. И из-под комического обличья прорываются и печаль, и жалоба, и мольба о спасении.

Ведь и Чичиков желает остаться в истории. И он фантазирует о своем будущем, где есть место и «белолицей бабенке» и детям: «резвунчик-мальчишка и красавица дочка, или даже два мальчугана, две и даже три девчонки, чтоб было всем известно, что он действительно существовал, а не то, что прошел по земле какой-нибудь тенью или призраком».

Того же алчет и сумасшедший Поприщин. Он именно потому и превращается в испанского короля Фердинанда VIII, что тот уж точно не исчезнет бесследно, не растворится во мраке, как это неизбежно случится с обитателем «чердака» (т. е. четвертого этажа) одного из беднейших домов Петербурга.

И «низенький», «короткий», с «небольшим брюшком» Бобчинский хочет того же.

Рассказывают, что присутствовавший на первом представлении «Ревизора» император Николай после спектакля прошел за кулисы и, увидев актера, игравшего Бобчинского, сказал ему: «Вы хотели, чтобы Государь узнал, что в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский? Так вот теперь я знаю об этом».

Актер чуть не упал в обморок.

2

Путь Гоголя к вершине «Мертвых душ» не был усеян розами. Безвестность, которой тяготятся его герои, мучила и его. Он начинал с низа лестницы — с затертых ее ступеней, с переписыванья бумаг (как Акакий Акакиевич), с комплексов провинциала (как Хлестаков) и провалов литературных. Одним из первых его псевдонимов были четыре нуля — полное отсутствие имени.

Гоголя понял и оценил Пушкин. Прочитав повести из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», он сказал, что автор их наделен, быть может, самым редким из даров — даром веселости. Дар веселости, и вправду, наиредчайший дар. Им в русской литературе были наделены немногие. И все они, если исключить Фонвизина, пошли от Гоголя.

Веселое, впрочем, с ранних пор мешалось в нем с серьезным. Наряду с сатирами он сочинял исторические повести и трагедии, а на студенческом театре исполнял роли инфернальных злодеев.

Но более Гоголю давались персонажи комические: какой-нибудь украинский дед, тешивший зал веселыми репликами, или госпожа Простакова, играя которую юный артист чувствовал себя в своей тарелке.

По мнению многих, Гоголь всего лишь сатирик, обличитель русской глупости, русского безумного мечтательства и русской путаницы. Меж тем в его смехе верх берет комическое начало. Здесь хозяин, а не гость — юмор, а «юмор» в переводе означает «влажный», «жидкий». То есть ни в коей мере не сухой, жесткий, какою и бывает суровая сатира.

Некрасов был неправ, когда писал о Гоголе:

Питая ненавистью грудь,
Уста вооружив сатирой,
Проходит он тернистый путь
С своей карающею лирой.

Ни ненависти, ни кары нет в гоголевском смехе. Юмор — это и слезы и живительная влага сочувствия, исключающего наказанье. Смех в юморе живороден и плодоносящ. Он также необходим жизни, как дождь, орошающий землю. Без влаги нет жизни, без юмора, без веселости ее тоже нет.

Толстой считал лучшим творением сердца Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Но сможем ли мы отделить сердце автора от «Шинели», «Старосветских помещиков» (эту свою повесть Гоголь особенно любил) или от «Мертвых душ»? Мы смеемся над Ковалевым, Хлестаковым и Поприщиным. Но нам и жалко их. Нам жаль Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну и несчастного Башмачкина, принадлежащего к «осадку человечества». Мы жалеем даже двух бывших друзей из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», повздоривших из-за какого-то «гусака», затаскавшего их по судам и съевшего их жизнь.

Майор Ковалев, потеряв нос, мечется по Петербургу, отыскивая эту пропавшую «часть тела». И вдруг встречает ее на Невском в мундире статского советника. Ковалев и напуган и восхищен: пусть не он, а хотя бы его нос — и хотя бы на минуту — уже не майор, а почти что генерал.

Смех Гоголя направлен, с одной стороны, на героя повести — этого большого любителя прекрасного пола, наказанного за волокитство лишением носа (а, стало быть, и лишением внимания дам), с другой — на вожделенное им генеральство, данное носу, облеченному в шляпу с плюмажем и замшевые панталоны.

В смех Гоголя если иногда и подмешана щелочь, то он все равно не разъедает, не ранит. Конечно, «Вий» и «Страшная месть» страшны. Конечно, страшен и какой-нибудь взяточник по прозванию Кувшинное рыло или маг-юрисконсульт из второго тома «Мертвых душ». Эти никого не пожале-

ют, как не пожалеет никого и колдун из «Страшной мести», панночка из «Вия», мачеха-ведьма из «Майской ночи».

В этой — в общем-то светлой — повести есть эпизод, который дает ключ к пониманию «ночного сознания» Гоголя. Вышедшие из пруда русалки играют в «ворона». Одна из девушек берется за эту роль, но тут же оставляет ее. Тогда из рядов русалок выходит другая и заменяет отказавшуюся.

Предоставим слово Гоголю: «Левко стал пристально вглядываться в лицо ей. Скоро и смело гналась она за вереницею и кидалась во все стороны, чтобы изловить свою жертву. Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы, схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице ее сверкнула злобная радость.

— Ведьма! — сказал он, указав на нее пальцем...»

Возглас этот, перелетев через полтора десятилетия жизни Гоголя, отзовется потом в строках его «Завещания», которым открываются «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Не унынью мы должны предаваться... но оглянуться строго на самих себя, помышляя уже не о черноте других и не о черноте всего мира, но о своей собственной черноте. Страшна душевная чернота, и зачем это видится только тогда, когда неумолимая смерть уже стоит перед глазами».

Смерть, как неумолимый судия, встает перед Чичиковым в главе о Плюшкине. Встреча с Плюшкиным — последняя в череде знакомств с помещиками, но это и первый удар колокола, возвещающий Чичикову о тщете его исканий. Ветх и разрушается Плюшкин, ветх и разрушается его дом. Покрываются пылью и гниют вещи в знаменитой плюшкинской «куче», которая, как и миргородская лужа, не только факт действительности, но и метафора. Чего только не нанес в нее скаредный хозяин! Здесь и тряпки, и шпоры, и колпаки, и подошва от сапог.

Все это когда-то было «имуществом» — именно тем, из-за чего и скитается по русским дорогам Павел Иванович Чичиков.

Продажа мертвых душ (точнее, закладывание их в Опекунский совет) даст ему деньги. На деньги он купит еще дюжину голландских рубашек, французского мыла, сапоги, мебель, зеркала и много чего другого, что создается для ублажения нашей слабой природы.

И все это обречено быть превращенным в прах.

Чичиков замирает перед «кучей» Плюшкина как перед могилою, в которой погребен его идеал.

Смерть подступает к герою поэмы — со стороны старости (Плюшкин) и со стороны этой могилы. Тема смерти, которая до сих пор звучала комически, переходит в трагическую. Именно в этой главе вспоминает Чичиков о дороге, которая есть его дом, и о том (и эти мысли подсказыва-

ет ему автор), что надо забирать с собою в путь «все человеческие движения», ибо «не подымешь потом».

Смерть прокурора и похороны прокурора вновь напомнят ему о том же. Не сойдись он с ними, Чичиков, может быть, и не вспомнил бы о своем детстве и не было бы разделенных им с автором вздохов памяти, после которых нарастает бег тройки, и она превращается в птицу-тройку.

В своем новом полете она должна перелететь над смертью и перелететь через смерть.

Без этой метаморфозы самой цели Чичикова (добыча миллиона) и превращения ее в совершенно иную цель (идея о спасении) не было бы и венчающего поэму вопроса: «Русь, куда ж несешься ты?»

Этот дидактический вопрос Гоголя, который до сих пор смущает читателя, резонно спрашивающего, а где же ответ, окликает другой вопрос, который прозвучал в первой главе и остался им не замеченным. Когда бричка Чичикова въезжает во двор гостиницы, то стоящие напротив неё, у стен кабака, два мужика затевают короткий спор о достоинстве чичиковского колеса. «Вишь ты, — сказал один другому, — вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет», — отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет», — отвечал другой».

По истечении событий, описанных в «Мертвых душах», становится ясно, что вопрос этот звучит так: а доедет ли Чичиков (и душа Чичикова) до бессмертия или нет?

Как ни стремительны переезды Чичикова, но от смерти не убежишь. От ее карающего меча не уйдет ни бедный, ни богатый. Смерти страшится даже колдун, что же говорить о тех, чей век недолог? Вот почему темп жизни гоголевских героев — спешка. Переменить место, уехать, скрыться, обогнать конкурента, соперника, обогнать жизнь, проскакать по ней (в первой редакции «Ревизора» будущий Хлестаков носил фамилию Скакунов), срывая по пути «цветы удовольствия».

Что может остановить их в этом состязании со временем? Смех? Разоблачение? «Сатирой ничего не возьмешь, — писал Гоголь Н. Языкову. — Воззови в виде лирически сильного воззвания к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску». Бросить доску — значит, вытащить человека из реки по имени Стикс, где на одном берегу свет, тепло, жизнь, а на другом — «равнодушие могилы». Спасенье заключено в этой протянутой руке, в этом жесте любви, к которому побуждает милосердный смех. Что такое безудержное веселье «Ревизора», беззлобный юмор «Коляски» или сменяющие друг друга праздники в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»?

Это жизнь и игра жизни, ее изобилье, избыточность, ее освежающая полнота. Игра — и судебные тяжбы Ивана Ивановича и Ивана Никифоро-

вича, игра и покупки Чичикова, ухаживания Хлестакова, история с пропавшим носом, переодеванье в мантию «испанского короля», хвастовство Ноздрева, сахарные фантазии Манилова, стычка из-за хорошенькой немки в «Невском проспекте», где русского офицера, поручика Пирогова, предают обряду порки два подвыпивших немца.

В прозе Гоголя может играть даже одно словцо: например «колесо». В дорожной поэме, какою являются «Мертвые души», не может не быть действующего лица по имени колесо. И Селифан не зря путает наименование чина Чичикова, называя его не «коллежским» (что происходит от слова «коллегия»), а «сколесским советником».

Сначала безобидная часть экипажа (о котором не забыли, впрочем, поспорить два мужика) — колесо — превращается в колесо судьбы, и не от чего-нибудь, а от него зависит, куда поедет Чичиков, к кому завернет сначала, а к кому потом, зависит, вывалится ли он в грязь (как будет на подъезде к Коробочке) или потащится против желания к Ноздреву, где его ожидает конфузия.

А сломанное колесо, задержавши Чичикова на несколько часов в городе, устроит ему встречу со смертью. И совсем не случайно в списках купленных мертвых крестьян обнаружатся Григорий Доезжай-Недоедешь и Иван Колесо.

Толкователи первого тома поэмы Гоголя не могут смириться с тем, что в птице-тройке, символизирующей Русь, сидит плут Чичиков, на облучке ее пьяница Селифан, а по соседству с барином лентяй Петрушка. По их мнению, эта троица никак не может олицетворять собою великое государство.

Но давайте смиримся с этим. К тому же, чем плох Селифан (ему Гоголь отведет во втором томе новые лирические страницы)? Лошади у него в порядке, а хомут на коренной «искусно зашит». Да и молчание Петрушки, перемежаемое чтением «похождений влюбленного героя, букваря или просто молитвенника», не сулит ничего дурного.

И составляют они все мирную картину: Селифан уже не костерит лошадей. Петрушка дремлет на коленях у Чичикова, а Павел Иванович перебирает в уме воспоминанья детства.

Так или иначе не картинные герои, а простые смертные населяют экипаж птицы-тройки.

Если им, грешным, не дотянуть до бессмертия, то Россия-то дотянет. Может, правда, ей не стоит так шибко разгоняться, рвать на куски ветер и наводить ужас на другие народы и государства (как и было в двадцатом веке), а, не запарывая лошадей и щадя пассажиров, выбраться наконец на прямую дорогу и, не спеша, одолеть ее.

1999

НЕВЕСТЬ КУДА

– Русь, куда ж несешься ты?..
– Невесть куда.

Гоголь. «Мертвые души»

Как ни странно, но этот ответ Гоголя на поставленный им же вопрос дан тут же, в последней главе поэмы.

Перечитаем ее и заодно взглянем на то, что предшествует превращенью тройки Чичикова в Русь-тройку. Чичиков спит и как бы во сне видит свое детство. Петрушка, уронив голову ему на колени, тоже посапывает. Дремлют и лошади, не спеша одолевая дорогу. А Селифан «давно уже едет зажмуря глаза».

Мирная картина, медленное движенье. Барин и мужики, прежде бранившиеся, не бранятся. Покрикивавший до того на нерадивого чубарого Селифан лишь «потряхивает спросонок вожжами».

И вдруг Чичиков просыпается.

– Эх-хе! что ж ты? – говорит он Селифану.

– Что? – отвечает «медленным голосом» Селифан.

– Как что? гусь ты! Как едешь? Ну же, потрогивай!

И, подхлестнутая этим призывом, тройка начинает разгоняться. Эх! эх! эх! – вскрикивает Селифан, и кони то «взлетают» на пригорок, то «несутся духом» с пригорка. Движенье убыстряется и убыстряется, и вот уже это не бег, а полёт. «Неведомая сила» подхватывает автора и героев «на крыло к себе», и уже не чубарый, гнедой и каурый несут их, а предтечи коней с «медными грудями», готовые преобразиться в «одни вытянутые линии». «И сам летишь, – пишет Гоголь, – и все летит ... летит вся дорога *невесть куда* в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет».

Что же провоцирует эту бешеную скачку? Национальная любовь к «быстрой езде». «Его ли душе, – говорит Гоголь о русском человеке, – стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!», не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное?»

Загул, круженье головы, презрение к собственной жизни (черт побери все!) — вот секрет русского ускорения, которое, наконец, заставляет тройку Чичикова оторваться от земли. Окончательное превращенье обыкновенного «дорожного снаряда» в птицу-тройку произойдет именно в тот момент, когда его «необгонимый» полет станет внушать страх. «Кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход».

Дрожит дорога, шарахается пешеход и «косясь, постораниваются», глядя на этот полет, «другие народы и государства».

Русский порыв прекрасен, но «что значит это наводящее ужас движение?» И отчего оно наводит ужас? Не оттого ли, что мы сумасшедше летим в неизвестность?

Гоголевские метафоры, дающие ответы на эти вопросы, прозрачны. Называя Русь-тройку «Божьим чудом», он одновременно сравнивает ее и с «молнией, сброшенной с неба». С одной стороны, она «вдохновенная Богом», с другой — непредсказуема, как удар грома и вспышка света. В «пропадающей дали» можно и пропасть. От попадания молнии можно и сгореть. Ускорение истории чревато катастрофой.

Творец «Мертвых душ» как в воду глядел.

В XX веке Россия сильно рванула и, конечно, надорвалась. Она, может, и обогнала другие народы и государства (Гоголь писал о тройке: «все отстает» от нее и «остается позади»), но обогнала только в одном — в том что первая прошла через тернии мечты о всемирном счастье. Мечта эта, чуждая эгоистической Европе, не была ею взята с потолка, а вынута, как любил выражаться Гоголь, из самой природы русского человека.

Жертвы, которые понесла Россия на этом пути, навсегда отвратили человечество от желания обогнать время.

XX век в нашей истории — век перенапряжения, сплошной неудержимой скачки. Россию гнали от революции к революции, нещадно хлеща по спине и запарывая чуть ли не до смерти. Она устала, ей нужна передышка.

Где теперь эта тройка? Разве она «сверлит воздух»? Согласен: плестись так, как плелся Селифан да еще «зажмуря глаза» (т.е. не видя, куда плетешься) негоже. Но и лететь, разрывая на куски воздух, не подарок. Лучше последовать совету Гоголя, который он дает не в «Мертвых душах», а в «Учебной книге словесности для русского юношества»: «Несись ровными и мерными скачками, не усиливая и не замедляя, борзо, как добрый ямщик, который ни лошадей не горячит, ни сам не горячится, несется не подлой рысцой, не во всю прыть, не сломя голову, а тем веселящим сердце лётом, с каким начал дорогу, и прилетает на станцию, не заморив коней, ни себя самого».

Надо только знать, где эта станция.

1999

«...И В МЫСЛИ СЕРДЦЕ ПЕРВОЕ»

У знаменитого русского живописца М. Нестерова есть картина, которая называется «У креста». На фоне отдаленного темного леса и петляющей на первом плане реки на возвышении стоит крест-распятие. У подножия креста, упав на колени, со свечой в руках — Гоголь. По другую сторону — молодая женщина в белом платке, за нею крестьянин, священник; из-за плеча священника выглядывает лицо еще одной женщины. За спиною Гоголя — мать с изможденным лицом и голубым детским гробиком на перевязи, за нею, в самом углу картины, — Федор Михайлович Достоевский. Он тоже держит свечу, и ее пламя слегка колеблется под слабым ветром.

Что означает эта композиция? К кресту сошлись все сословия Руси. Тут и народ и его духовные вожди. Заметьте, среди вождей нет Толстого. И ближе всех к кресту (а значит, как, вероятно, считает художник, и к истине христовой) Гоголь.

Автор «Мертвых душ» изображен в традиционной шинели с черным траурным воротником, который контрастирует с белым платком опустившейся рядом на колени женщины. Гоголь не смотрит на нее, его глаза опущены, он шепчет слова молитвы. Зато Достоевский, не склонив головы, смотрит мимо свечи, мимо креста.

В русской духовной иерархии Гоголь занимает одно из первых мест, что, впрочем, не раз оспаривалось церковью. Духовная цензура правила «Размышления о Божественной литургии», находя их неканоническими, люди церкви не приняли и гоголевскую «Переписку». По поводу последней еще при жизни автора ему был сделан упрек в «смешении» — в смешении душевного и духовного, светского и религиозного. Да и

цивильная критика твердила то же: Белинский писал, что учитель убил в Гоголе поэта, Д. Мережковский — что дьявол убил в нем Бога. Считалось (и считается), что в учителя Гоголя произвел черт, в то время как Бог дал ему дар создания прекрасных образов. Но Бог дал Гоголю оба таланта сразу, и их смешение в его творениях — смешение стихий, а не насилие головы над сердцем.

Так, по крайней мере, думаешь, читая сборник «Духовной прозы» Гоголя (М., 1992). Он и нов, и стар, потому что все, собранное в нем, уже печаталось, но печаталось врозь, отдельно — в дневниках, в записных книжках в специальных изданиях. В 1910 году П. Георгиевский издал религиозные тексты Гоголя, после 1917 года все, что относилось к Гоголю, не соответствовавшему образу русского Свифта, не подлежало печатанию. В «Духовной прозе», составленной молодыми исследователями В. А. Воропаевым и И. А. Виноградовым, нашли своё место как уже известные читателю «Выбранные места из переписки с друзьями», «Авторская исповедь», «Размышления о Божественной литургии», так и малоизвестные наброски ко второму тому «Мертвых душ», отрывки из писем, молитвы, сочиненные Гоголем, а также духовное завещание и предсмертные записки.

Конечно, и эта книга не исчерпывает того, что писал Гоголь на темы Бога и церкви. Это лишь часть, но очень хорошо откомментированная часть (из пятиста страниц текста почти четверть занимают комментарии). Авторы обнаруживают недюжинное знание святоотеческой литературы, ранее не вводившейся в оборот при изучении Гоголя. Перед нами встает целая библиотека, которую, начиная с сороковых годов, изучал и осваивал Гоголь. Это, может быть, десятки томов, без знакомства с которыми трудно понять путь творца «Мертвых душ» и тайнопись его почти заученного с детства текста. Гоголь не просто читал, но и учился по этим книгам писать и жить. Недаром в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», вошедшей в «Переписку», он называет одним из трех источников, питающих эту поэзию, писания святых отцов.

Без постижения богатства христианской культуры невозможно постижение и святая святых русской литературы — ее идеала. Вот мысль составителей книги.

Особое место в комментариях и вступительной статье (она принадлежит перу В. А. Воропаева) занимает вопрос о возможном монашестве Гоголя, о его желании оставить писательство и без остатка посвятить себя Богу. Одна из таких попыток, как пишет В. А. Воропаев, была предпринята

летом 1845 года после того, как состоялось первое сожжение второго тома «Мертвых душ». Кризис привел к болезни, болезнь — к страху смерти, и Гоголь обратился к православному священнику Сабинину, живущему в Веймаре, «чтобы поговорить... о своем желании поступить в монастырь». Сабинин посоветовал Гоголю остаться в миру.

К продолжению таких попыток автор предисловия относит и намерение Гоголя посетить Афон, и гощения в 1850—1851 г.г. в Оптиной пустыни.

Открывая «нового» Гоголя, составители книги, однако, не избежали тех преувеличений, без коих у нас на Руси не обходится ни одно дело. Гоголь по этому поводу иронизировал: если перельют на одном краю, то обязательно перельют и на другом. Таким преувеличением кажется мне утверждение, что «гений Гоголя» не может быть до конца понят обыкновенным человеком, его может понять лишь «непременно находящийся в лоне православной церкви, живущий церковной жизнью» исследователь. Цитируя апостола Павла, В. А. Воропаев жестко проводит границу между «душевным» и «духовным», считая «душевное» чем-то простейшим по отношению к «духовному», чем-то несовершенным. По Воропаеву, душевный человек не способен разуметь духа Божия, потому что о сем надобно судить духовно.

Скажем в ответ на это, что духовность немыслима без душевности, что душевность — это любовь, а что такое духовность без любви?

Что же касается духовности Гоголя, то о ней можно сказать словами В. В. Розанова: «Даже и в мысли сердце первое».

Зато абсолютно правы комментаторы, когда пишут о композиции «Выбранных мест из переписки с друзьями»: строение этой книги «воплощает в себе отчетливую христианскую идею и следует схеме Великого Поста». «В «Предисловии» автор объявляет о своем намерении отправиться Великим Постом в Святую землю и испрашивает у всех прощения, подобно тому, как в преддверии поста, в Прощенное воскресенье, все христиане просят прощения друг у друга. Открывается книга «Завещанием» — чтобы напомнить каждому о важнейшей христианской добродетели — памяти смертной. Центральное место занимает семнадцатая глава, которая называется «Просвещение».

...Без духовного просвещения, по Гоголю, не может быть никакого света: «Свет Христов освещает всех!»

Венцом книги является «Светлое Воскресенье», напоминающее каждому о Вечной Жизни. Таким образом, в «Выбранных местах» читатель проходит путь христианской души во время Великого Поста (традиционно отождествляемого со странствием) — от смерти к Воскресению, чрез скорби (глава «Страхи и ужасы России») — к радости».

Это вполне в духе Гоголя, выстраивающего свои книги по восходящей и всегда имевшему в виду внутренний сюжет, соответствующий принципу духовной логики и принципу красоты.

«Не мое дело решить, в какой степени я поэт, — писал Гоголь В. А. Жуковскому, — знаю только то, что прежде, чем понимать значенье и цель искусства, я уже чувствовал чутьем души моей, что оно должно быть свято».

Искусство должно быть свято. Но, чтоб было свято оно, свят должен быть и художник. Такова центральная идея последних лет жизни Гоголя.

И, как показывает его «Духовная проза», он эту идею реализовал.

1992

ТРАПЕЗА ЛЮБВИ

Не встанет свеча перед Богом,
а встанет душа.

Русская пословица

В знаменитом тихонравовском издании сочинений Гоголя (М., 1889) «Размышления о Божественной литургии» стоят непосредственно после завершающих строк второго тома «Мертвых душ». Строки эти обрываются на речи генерал-губернатора, обращенной к чиновникам подведомственной ему губернии.

Что говорит генерал-губернатор тем, кого он призван покарать и наказать? «Я, может быть, больше всех виноват; я, может быть, сурово вас принял вначале; может быть, излишней подозрительностью я оттолкнул из вас тех, которые искренно хотели мне быть полезными, хотя и я со своей стороны мог бы также сделать...»

Перед героем Гоголя сидят не добродетельные слуги престола, не примерные отцы семейств и граждане города, а плуты и лихоимцы, «бравшие» и «дававшие», «кривившие душой» и «полукривившие». Есть среди них и честные, но тех ничтожно мало. И не столько к честным, сколько к грешным обращается гоголевский князь, самого себя объявляя не менее грешным.

Эта речь человека, не желающего судить своих подчиненных «военным быстрым судом» и предлагающего каждому встать перед судом своей совести, предваряет переход от художественной попытки Гоголя представить христианский идеал во плоти к прямым размышлениям, связанным с той же темой, «Божественной литургии».

Да и писались второй том «Мертвых душ» и эта работа Гоголя одновременно, на что указывает связь в настроении, в идее, в языке и в ритмике обоих текстов.

Один пример. Говоря о святости человека, который «стал свят... не своей святостью, но святостью самого Христа», Гоголь пишет:

«Пребываньем во Христе святится человек и в такие минуты пребыванья свят, как сам Христос, подобно, как железо, когда пребывает в огне, становится и само огонь и потухает вмиг, как только изъемлется из огня, и становится вновь темным железом».

Это — отрывок из «Размышления». А вот пассаж о Чичикове из второго тома «Мертвых душ»: «Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящихся огню: когда усилит в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня, — белеет упорный и превращается также в жидкость; поддается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу...»

Родство этих двух отрывков очевидно. Оно лишний раз свидетельствует, что «Литургию» надо читать в контексте всего Гоголя, главная тема которого грехопадение и восстание человека, его просветление через обращение к Богу.

Даже Чичиков, этот калека из калек, этот копеечник-миллионщик (начавший с копейки и закончивший ворованными миллионами), и тот в минуты откровения «потрясается» и, будучи лишь задет священным огнем, «что-то осязает» своей «полупробужденной душой».

Путь к Богу — долгий путь, и не случайно обряд литургии делится на «литургию оглашенных» и «литургию верных». Первая, обращенная ко всем — и верующим и неверующим или колеблющимся, или отчасти верующим — сменяется второй, где слово Божье обращено к истинно верующим, «верным».

Впрочем, между теми и другими нет строгого разделения, нет отчуждения, ибо и «верные», как считает Гоголь, всегда смогут найти в себе «оглашенного», то есть недостаточно верующего, неполного «верного».

Его толкование понятия «оглашенный» почти текстуально совпадает с теми характеристиками, которые он сам себе дает в своих письмах. Оглашенный, как пишет он в «Божественной литургии», «только огласился Христом, но не внес его в самую жизнь, только что слышит разум слов его, но не приводит их в исполнение, и еще холодно его верованье».

А вот слова Гоголя о себе из письма отцу Матвею Константиновскому: «Мне кажется даже, что во мне и веры нет вовсе; признаю Христа богочеловеком только потому, что так велит мой ум, а не вера».

Это замечательное свойство Гоголя — во все вносить свою личность, ничего не писать «мимо себя», превращает «Размышления о Божественной литургии» из богословского трактата в песнь песней души автора, страждущей от несовершенств и желающей достичь «благоухания духовного». На языке Гоголя это означает высшее состояние человека, высшую степень его приближения к Богу.

Но приближение это начинается издалека, с осознания человеком собственного «недостоинства», с чувства вины перед Господом и перед людьми.

Какое бы действие литургии Гоголь ни объяснял, к какой бы заповеди Евангелия ни обращался, он толкует их именно с этой стороны, со стороны вины и греховности человека, «Блаженны плачущие», цитирует он «Нагорную проповедь» и поясняет: «... плачущие еще больше о собственных несовершенствах и прегрешениях, чем от оскорблений и обид, им наносимых». «Блаженны алчущие и жаждущие правды» — эта строка из Евангелия комментируется Гоголем так: «... алчущие небесной правды, жаждущие восстановить ее прежде в самих себе».

Тому, чему современный читатель (да и иной читатель XIX века) обязательно придал бы социальный смысл, ища вину не в себе, а в обществе. Гоголь придает значение духовное. Он переносит тяжесть ответственности со «среды» на самого человека.

«Блаженны изгнанные правды ради», — эти слова Христа мы обычно относим к тем, кто пострадал за правду, высказанную в лицо сильным мира сего. У Гоголя насчет этого есть существенное дополнение: «... изгнанные за возвещенье правды не одними устами, но благоуханьем всей своей жизни».

Весь обряд литургии, метафорически повторяющий историю жизни, смерть и вознесение Христа, призван очистить молящегося, помочь ему «изгнать из храма своей души оглашенного». Вот почему так часто мелькают в гоголевском повествовании евангельские грешники: блудный сын, мытарь и разбойник. Последний поминается много раз, как и его просьба, обращенная к распятому рядом с ним Христу: «Помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии Своем».

Образ кающегося грешника, сознающего свое преступление, чей предсмертный крик был услышан и принят, захватывает воображение Гоголя. Он является в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Страшной мести» и «Вие», в «Портрете» и в «Записках сумасшедшего», в «Шинели» и даже в «Ревизоре» (покаянная речь городничего, обращенная ко всему миру, ко «всему христианству»).

Я уж не говорю о втором томе «Мертвых душ», «Выбранных местах из переписки о друзьями», «Авторской исповеди».

Чичиков, рвущий на себе фрак наваринского дыма с пламенем, и Поприщин, взывающий к матушке в конце повести о сумасшедшем, одинаково страдают, и это есть страдание раскаяния — самого благодатного из страданий.

Тема раскаяния соседствует у Гоголя с темой суда, наказания. Есть Страшный Суд — он судит в «Страшной мести» колдуна, есть суд го-

сударственный (над ним Гоголь, по преимуществу, смеется — вспомним Ляпкина-Тяпкина, судейских в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), и есть суд, где человек ставит перед зеркалом своей совести самого себя — и отшатывается в ужасе.

«Ужас» здесь не преувеличение. Всякое сильное чувство перерастает у Гоголя в ужас, за которым следует падение или возвышение человека. «А потому кто хочет укрепиться в любви, — пишет он о воздействии литургии, — должен сколько можно чаще присутствовать, со страхом, верою и любовью, при священной трапезе любви».

Трижды повторенное в одном предложении слово «любовь» не смущает Гоголя. Это не тавтология, а настаивание на коренной для него мысли. Ибо и Спаситель пришел в мир «не как каратель преступлений, не как судия, приходящий истребить одних и наградить других. Нет! Послышалось кроткое лобзание брата».

Лишь тогда, когда и судия и преступник увидят друг в друге брата, исчезнут, как считает Гоголь, сами преступления, исчезнут причины их (гордыня, зависть, сребролюбие), и откроется каждому собственная «глубина сердечная», и сумеют люди «обратить свои сердца в согласно настроенные струны органа». Эти строки из «Размышлений о Божественной литургии» заставляют вспомнить финал повести «Записки сумасшедшего», где несчастный Поприщин, возвращающийся из Испании в Россию, слышит, как «струна звенит в тумане». Это не что иное, как звук сочувствия, по которому так исстрадалась его душа.

Любовь вырывает человека из темноты и влечет к свету. «Аще кто речет, — читаем мы в «Божественной литургии»: — люблю Бога, а брата своего ненавидит, ложь есть: ибо не любей брата своего, его же виде, како может любить Бога, его же не видя?»

Для Гоголя переход от неверия к вере, от эгоизма к братолюбию не прогулка, а полная страхов и потрясений драма. «Служение Тебе, — напоминает священник молящимся, — велико и страшно и самим силам небесным». Эти слова относят нас к признанию Гоголя в письме А. Данилевскому: «Тайное и страшное слово «Христос».

Страх здесь исходит не от самого Христа, не от кары, которая ждет грешника на Страшном Суде. Это страх перед собственным неверием, перед неспособностью любить, перед властью «плотских вторжений», толкающих человека вниз, в пропасть.

Это страх остаться одиноким и на пиру жизни, и перед лицом смерти.

«Любовь есть связь общества», утверждает Гоголь и наделяет Христа в «Литургии» самыми нежными красками, призывая на по-

мощь в разговоре о нем всю свою лирическую силу. Есть что-то неотвратимое в том, что мы познаем Бога (и его триединство) через Христа, через Богочеловека, через личность, подобную нам, — через Сына, у которого есть мать, который был младенцем и, зная о предстоящей ему казни, просил Отца пронести мимо чашу сию.

Моление в Гефсиманском саду — вершина человечности Христа, с которой он протягивает всем нам руку, потому что и мы боимся пыток, и мы страшимся умереть.

В одной из молитв, читаемых священником в момент службы в храме, звучат такие слова (и Гоголь их цитирует): «Христос все собой исполняй, неописанный!» Их можно прочесть как упрек тем, кто пытался воссоздать в искусстве образ Христа.

Взявшись комментировать литургию, Гоголь хотел, во-первых, с «простотою и доступностью» донести до людей содержание службы, и, во-вторых, он искал прототип «прекрасного человека», которого намеревался показать во втором томе «Мертвых душ». А связь между таким человеком и Христом неизбежна.

Но, и что самое главное, это был поступок христианина, который веровал в лоне церкви и через это верование желал очиститься, встать над своими прегрешениями и получить право «прозрачно отразить жизнь в ее высшем достоинстве, в каком она должна быть и может быть на земле и в каком она есть покуда в немногих избранных и лучших».

Гоголя в те годы мучила еще одна вина. Он боялся, что зло, представленное им с несравненным искусством, перейдет в жизнь и произведет в ней разрушения, подобные тем, которые произвел в душе живописца Чарткова случайно купленный им портрет.

И как автор портрета, который, искупая свой грех, ушел в монастырь и там создал образы Богоматери и Младенца, поместив их на стене храма, так и Гоголь, «как монах, разорвал связи со всем тем, что мило человеку на земле», чтоб создать вторую и третью части «Мертвых душ».

На пути к этой цели он и написал объяснение на Божественную литургию. Он написал его, чтоб напомнить читателю о «великом подвиге любви, совершившемся в мире», и чтоб напомнить себе, что не свершив такого же подвига, он недостоин возложенного на него предназначения.

Как замечает в комментариях к тексту «Литургии» Н. Тихонравов, последняя редакция этой работы переписана в тетрадях у Гоголя крупным «детским почерком». Именно таким почерком написаны и предсмертные записки Гоголя, которые он набрасывал сидя в кресле и роняя их затем на пол. Как говорит их содержание, мысли его в эти минуты были с Евангелием, со Христом.

Как ни старалось официозное советское литературоведение отделить Гоголя-человека, Гоголя-христианина от Гоголя – автора «Ревизора» и «Мертвых душ», оно ничего не добилось. Оно лишь посрамило себя. Издание «Размышлений о Божественной литургии» после семи десятков лет замалчивания (они не вошли даже в полное собрание сочинений) еще раз убеждает нас в том, что свой подвиг жизни Гоголь совершил, что он духовно осуществил ту задачу, которую не успел поэтически претворить в продолжении и окончании «Мертвых душ».

1991

НЕИСТОВЫЙ ФИГЛЯРИН

Жизнь Фаддея Булгарина достойна романа. Может быть, именно такого романа, которые он сам писал – где есть возвышения и падения, выигрыши и проигрыши, дым сражения, угар любви и скачок из грязи в князи – карты, женщины, война, измена, – одним словом, авантюрный роман в духе «Ивана Выжигина» и «Петра Ивановича Выжигина», принесших их автору европейскую славу. Вот как Булгарин аттестует себя в предисловии к своим воспоминаниям: «Почти двадцать пять лет сряду прожил я, так сказать, всенародно...и наконец дожил до того, что могу сказать ... что все грамотные люди в России знают о моем существовании!»

Но не только в России грамотные люди были читателями его романов, «благодаря Бога», как признается Булгарин, разошедшихся «в числе многих тысяч экземпляров». Они были переведены на языки французский, немецкий, английский, шведский, итальянский, польский и богемский.

Булгарин никогда не отличался скромностью и, слушая его, всегда надо делать поправку на то, что в ста граммах информации тебе преподнесут семьдесят граммов лжи, а то и все сто, как в речах Ивана Александровича Хлестакова.

Послушать Булгарина, так он и со всеми министрами знаком, и во дворец каждый день ездит, и литературу русскую создал он (по крайней мере, «первый оригинальный русский роман», как он отозвался сам о своем «Иване Выжигине»), и с Пушкиным на дружеской ноге и т.д. и т.п. Но вернемся от мифов к строгим фактам.

Фаддей Булгарин, чей род по матери шел от канцлера Дмитрия Самозванца Яна Бучинского, а по отцу – из племени булгар, выходцев из Албании, родился в тогдашней Белоруссии, почти на границе с Литвою и Польшей 24 июня (по старому стилю) 1789 года.

Он был на десять лет старше Пушкина, на двадцать лет — Гоголя и пережил их обоих, скончавшись в своем имении Карлово под Дерптом 1 сентября 1859 года.

Имя Фаддей (по-польски Тадеуш) было дано ему в честь предводителя польских повстанцев знаменитого Тадеуша Костюшко, в войске которого сражался отец Булгарина, высланный впоследствии за убийство русского генерала Воронова в Сибирь.

Булгарин в своей (во многом придуманной) биографии умалчивает об этом преступлении отца, но не скрывает того, что отец был арестован, затем выпущен и через некоторое время скончался. Рано лишившись отца и будучи на попечении матери вместе с другими детьми от ее первого брака, Булгарин вынужден был полагаться на себя, на свои способности, характер, волю, и особенно, конечно, на характер — а Булгарин от природы был вспыльчив, горяч, необуздан (и в этом походил на отца). Все это вместе, наряду с успехами, доставляло ему немало неприятностей, которых, будь Булгарин скрытней, терпеливей, хитрее и умней, могло бы и не случиться.

Но наш герой был поляк — и этим все сказано.

Впоследствии Пушкин в статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов», напечатанной в московском журнале «Телескоп» в 1831 году, отвечая соиздателю Булгарина Н. И. Гречу и защищая честь Москвы, поставленную под сомнение Гречем, писал: «Москва доныне центр нашего просвещения: в Москве родились и воспитывались, по большей части, писатели коренные, русские, не выходцы, не переметчики, для коих ube bene, ibi patria, для коих все равно, бегать ли им под орлом французским, или русским языком позорить русское — были бы только силы».

«Переметчик» и «не коренной русский» — это слова, безусловно, обидные для Булгарина, но они соответствуют фактам его жизни и, может быть, эти факты более, чем что-то другое, искривили его судьбу.

Булгарин, действительно, был переметчик. По окончании сухопутного шляхетского кадетского корпуса в Петербурге он был зачислен в конную гвардию, воевал в 1806—1807 гг. против французов, был ранен и за бой под Фридляндом удостоен ордена Анны 3-ей степени, затем участвовал в 1807—1808 гг. в финской кампании. Потом сорвался, написал сатиру на командира полка (а по другим сведениям, на шефа полка великого князя Константина Павловича, брата царя) и оказался вне гвардии, в армии, служил в Кронштадте и Ревеле, играл в карты, дело доходило даже до того, что проигрывал собственную шинель, пьянствовал, стоял с протянутой рукой на ревельском бульваре, прося милостыню, а затем исчез. Спустя некоторое время он появился в Варшаве, где поступил в

польский легион армии Наполеона, участвовал в походе в Испанию (1811) и вместе с французскими войсками форсировал в 1812 году Неман, то есть перешел русскую границу как завоеватель, как захватчик.

И хотя в то время не было такой ненависти к военному противнику, как в наши дни, и пленные французские офицеры танцевали в русских дворянских домах на балах (это описано в романе Толстого «Война и мир»), налицо была измена: офицер русской армии в форме офицера французской армии вступил на русскую землю.

Этот грех всегда числился за Булгариным, это был тот крючок, на который его ловили не только литературные оппоненты, но и власть имущие. При своем характере он, наверное, вел бы себя иначе, если б за ним не было этого проступка, о котором ему всегда можно было напомнить, если б он попытался выказать хоть какую-то независимость.

Когда властям требовались его услуги (самого разнообразного рода — от записки о состоянии литературы и финансов до характеристик отдельных лиц, беспокоящих своей деятельностью правительство), то он не отказывался: назвался груздем, полезай в кузов, говорит русская пословица.

Имея чин капитана французской армии, он все время искал случая сменить его на подобающее русское звание, и за свои услуги был в конце концов наделен им: он стал коллежским асессором, как Пушкин и Гоголь.

В конце жизни он превзошел их и сделался действительным статским советником, что по петровской Табели о рангах соответствовало чину штатского генерала.

Чтоб сохранить за собой репутацию патриота, Булгарин в романе «Петр Иванович Выжигин» (1831), являющемся продолжением «Ивана Выжигина»(1829) заставил своего героя лоб в лоб столкнуться с Наполеоном, вторгшимся в Россию, и высказать тому несколько горьких истин о его исторической ошибке. Но это была лишь слабая попытка обычной булгаринской лжи, о которой знающий своего друга лучше, чем кто-либо, Н. И. Греч писал: «Когда, бывало, хотел подкрепить какую-нибудь колоссальную ложь, то клялся при ее жизни сединами матери, а по смерти ее — ее тенью».

Да и военные доблести этого прототипа собственных бесстрашных героев были не так уж велики. Он всего лишь вел под уздцы лошадь Бонапарта при переправе через Березину, что же касается остального, то, как свидетельствует тот же Греч, «частенько, когда наклевывалось сражение...— старался быть дежурным по конюшне».

В 1814 году Булгарин был взят пруссаками в плен и при обмене пленными оказался в Варшаве, где стал подвизаться на журналистском поприще и даже издавал какой-то листок.

Уже тогда в нем выработался нюх на сенсацию, жадность к действительным фактам, политическая гибкость, если не выразиться сильнее, и беспримерное чувство вкуса толпы, вкуса заказчика, который должен оплатить его беллетристические старания и новации.

Это был талант Булгарина, который в нем все же отрицать нельзя, потому что природа наградила его хваткой памятью, наблюдательностью и немалым даром риска, всегда необходимым в журналистском деле.

Он, по существу, воссоздал свой портрет в обоих Выжигиных, которые не брезгают ничем — и карточным шулерством, и связями с темными личностями, и похищением прекрасных дам, шантажом и угрозами, дающими в результате непременный выигрыш — полное благоденствие.

Один из таких эпизодов Булгарин описал в своих «Воспоминаниях». Сюжет этот относится ко времени его первого пребывания в столице. Молодой улан знакомится с французскою актрисою, с которой предается любовным утехам в доме Лепена на Малой Морской улице (кстати, в том доме, где Гоголь позже создаст «Ревизора»). Но любовь-страсть, быстро вспыхнув, тут же и погасла. Любовник обнаружил, что его возлюбленная не по-женски любопытна, и любопытство ее распространяется на русские военные тайны.

Он готов выдать ее, но потом, взяв с нее обещание больше не шпионить и грозя в случае неповиновения арестом, заставляет покинуть Петербург.

История сия если и выдумана Булгариным, вполне в его духе: с одной стороны, опасная связь, грозящая крахом карьеры, с другой — храбрость патриота, с третьей — чистый детектив.

Так или иначе, пробыв недолго в Варшаве и затем прослужив несколько лет управляющим имением своего дяди в Литве, Булгарин возвращается в 1820 году в Петербург, где и суждено ему было стать тем, кем он стал.

Он делается стряпчим, то есть судебным поверенным, берясь за дело, кажущееся безнадежным, и через несколько лет (все-таки не сразу, а через эти несколько лет!) выигрывает его.

Так же выигрывает он и на журнальном поприще. В 1822 году (с 1825 — вместе с Н. И. Гречем) начинает издавать журнал «Северный архив» и в 1823–1824 гг. в качестве приложения к нему «Литературные листки», а через три года газету «Северная пчела», которая делается первой частной газетой в России и собирает по прошествии времени от 4,5 до 10 тысяч подписчиков — неслыханный по тем временам тираж.

«Северная пчела», помимо официальных новостей, давала своему читателю и статистику, и объявления о спектаклях, и иностранные и внутренние известия, и отклики на новые книги, и физиологию Петербурга (автор

очерков о столице был часто сам Булгарин), и стихи, и моду, и литературные обзоры и многое другое. На ее страницах регулярно появлялся такой жанр, как фельетон – почти интимный разговор редактора с подписчиком на разные темы: от бытовых до философских, причем все это писалось в игривом тоне и сближало издателя и читателя. То, что Булгарин двинул русскую газету — это факт. Не было бы «Северной пчелы» и темпераментного ее редактора, время от времени впадавшего в «ересь» и будоражившего воображение общества, не будь его неистовой войны со всем, что грозило «Пчеле» потерей подписчика, русская публичная жизнь была бы скучнее.

В «Северной пчеле» печатались до декабря 1825 года Крылов и Рылеев, Пушкин и Языков. Ее читали и в провинции, и в столицах, на нее ссылались, над ней смеялись и, смеясь, опять-таки читали, потому что это был единственный живой листок, который выделялся среди бесстрастно-скучных казенных «Ведомостей». И хотя Булгарин пел в «Пчеле» песню благонамеренную и не позволял себе ничего, чтобы было не разрешено свыше, все же здесь являлись и сведения неофициальные, мнения пристрастные, раздражавшие, на которые нельзя было не обратить внимания.

В 1830 году Булгарин осмелился покритиковать роман Загоскина «Юрий Милославский», который понравился императору Николаю. В номере «Северной пчелы» была напечатана только первая часть рецензии, и Булгарину было сделано предупреждение, но он, зная, откуда оно идет, в следующем номере напечатал окончание своей статьи, ни в чем не расходящееся с ее началом.

Царь был в гневе и велел закрыть «Северную пчелу», а самого Булгарина отдать под арест. 30 января непокорного издателя посадили на гауптвахту, решение о запрещении газеты шеф жандармов Бенкендорф, покровительствующий Булгарину, уговорил царя отменить, но эту расправу над ним Булгарин, всегда терявший голову, когда дело касалось его имени, не смог оставить без ответа. В нем соединялись дерзость и трусость, но иногда дерзость торжествовала, и тогда он совершал поступки, обещавшие ему самые непредвиденные последствия.

Так было и на этот раз. Он не испугался грозных намеков и, пострадав за своеволие, не простил царю обиды. Конечно, не простил косвенно, в переносном смысле, но, вместе с тем, и открыто.

Под портретом Николая I, висевшем в его редакционном кабинете, он четко вывел дату своего ареста: 30 января 1830 года — и все, приходившие в «Пчелу», могли созерцать это наглядное свидетельство мести Булгарина.

Так уж был устроен этот неистовый человек, в котором чувства брали верх над осторожностью, над опытом и ловкостью дельца, умевшего делать дело и знать свою выгоду.

Ведь «Северная пчела» была коммерческой газетой, и издатели ее долго добивались, чтоб в ней было позволено публиковать частные объявления. Это не позволялось никому — не дали разрешения и Булгарину. Однако он сумел обойти эти строгости и печатал не рекламу, а хвалебные заметки о парфюмерной лавке «Реноме», о кондитерских и гостиницах, за что, конечно, взимал определенную мзду. Как вспоминает все тот же Греч, «он не брал денег, а довольствовался небольшою частичкою восхваляемого товара или дружеским обедом в превознесенной новой гостинице».

В повести «Портрет» Гоголь описывает эти проделки Булгарина, отправляя своего героя — безвестного художника Чарткова — к «издателю ходячей газеты», который за десять червонцев сочинил и напечатал в следующем же номере «вслед за объявлением о новоизобретенных сальных свечах» статью о «необыкновенных талантах Чарткова», давшую художнику пропуск на золотой Олимп. А в повести «Нос» Гоголь еще раз прошелся по Булгарину в том месте, где говорится, что майор Ковалев, утративший внезапно собственный нос, хочет объявить об этой пропаже в печати, и ему советуют: «Если уж хотите, то отдайте тому, кто имеет искусное перо описать как редкое произведение натуры и напечатать эту статейку в «Северной пчеле» ... для пользы юношества».

Дело в том, что в газете Булгарина существовал раздел «Смесь», в котором появлялись сообщения о разного рода аномалиях, фантастических происшествиях, случившихся в разных концах света. Здесь рассказывалось о том, что где-то выплыла «рыба, принадлежащая к числу тех, которые в древности называли сиренами. Голова и грудь ее совершенно подобна женским, и когда рыба поднимается из воды, она издали довольно походит на женщину» (1834, №194). Тут можно было прочесть «об ученых блохах, везущих тяжести в 400 раз тяжелее их тела», о парижской девице, у которой два носа, и притом она «очень недурна собою». Из этого раздела «Северной пчелы» Гоголь почерпнул стиль и факты, которые свидетельствуют об умопомешательстве героя повести «Записки сумасшедшего», являющегося регулярным подписчиком «Пчелки»(так любовно называет он чтимую им газету). Заметки в разделе «Смесь» печатались в «Северной пчеле» без единого иронического комментария и так же всерьез воспринимал их несчастный чиновник. Некоторые из этих публикаций попали в его дневник почти дословно. Например, это: «Какой-то мистик, — повествовала «Северная пчела», —

напечатал в баварском календаре, что 20 марта 1832 года в 3 часа пополудни начнется осень». Если вспомнить одну из записей дневника сумасшедшего, где стоит дата «мартобря 86 числа», то становится ясно, откуда взято это скрещение марта с октябрем.

Да и сам «испанский сюжет» повести (герой ее воображает себя испанским королем) тоже взят из газеты Булгарина, где целый год (1833–1834), когда как раз и писалась повесть Гоголя, печатались новости о борьбе за трон в Испании под рубрикой «Испанские дела».

Булгарин дал русской литературе много поводов для насмешек (один только Пушкин посвятил ему несколько эпиграмм), но он же и кормил русскую литературу сюжетами. Я имею в виду не только пародийные продолжения «Ивана Выжигина», принадлежащие перу А. А. Орлова. Фаддей Венедиктович не раз возникал в ней собственной персоной. Так, появляется он в гоголевском «Ревизоре» в образе петербургского журналиста Тряпичкина, которому пишет свое разоблачительное письмо о чиновниках городка Хлестаков. «А уж Тряпичкину, — говорит он, — точно, если что попадет на зубок — берегись: отца родного не пощадит для словца, и деньгу тоже любит». Любопытно, что не только эти черты Тряпичкина совпадают с личностью Булгарина, но и его домашний адрес: оба они проживают в Почтамтской улице.

Позже в «Мертвых душах» Гоголь воспользуется типами помещиков, выведенных в романе «Иван Выжигин», один из которых пьяница и гуляка, разбазаривающий свое добро (Глаздурин у Булгарина, у Гоголя — Ноздрев), а другой — образцовый хозяин, умножающий крестьянское и личное богатство (у Булгарина — Россиянинов, у Гоголя — Костанжогло).

Надо сказать, что Булгарин неплохо знал русскую фактографию и, будучи совершенно далек от поэтической фантазии, всякий раз укорял своих коллег в просчетах против действительности. Гоголю он ставил в вину сказочный прием, оказанный Хлестакову, у которого не спросили даже подорожной — то есть документа, удостоверяющего его чин и личность, Пушкину — что тот не показал в «Путешествии в Арзрум» и в «Онегине» ни одного героического русского человека, которых так много в жизни. Булгарин писал, что действие «Ревизора» происходит на «Сэндвичевых островах», а не в России, что же касается «Мертвых душ», то в них все вранье: крестьян можно приобретать без земли, но «закладывать их в ломбард» без земли (как это делает Чичиков) запрещено законом.

На Пушкина Булгарин давно точил зуб — с тех пор как их отношения, вначале бывшие вполне приличными, охладились. Еще в феврале 1824 года Пушкин писал Булгарину: «Вы принадлежите к самому малому числу тех литераторов, коих порицания и похвалы могут и должны быть уважаемы».

А через несколько лет — по выходе в свет «Ивана Выжигина» — он бросает ему в лицо четверостишие:

Не то беда, Авдей Флюгарин,
Что родом ты не русский барин,
Что на Парнасе ты цыган,
Что в свете ты Видок Фиглярин.
Беда, что скучен твой роман.

Разъясним читателю, что «Авдей Флюгарин» — один из псевдонимов Булгарина, хотя и придуманный им самим, но весьма двусмысленный, ибо «флюгер» — это флажок, который изменяет свое положение в связи с направлением ветра. Но далее идут еще более обидные аналогии: Пушкин называет Булгарина фигляром — то есть шутом, цыганом на Парнасе и Видоком (Видок — имя парижского полицейского сыщика). Видок — не что иное, как намек на стукачество Булгарина, на его услуги, оказываемые III отделению Его Величества Императорской канцелярии и лично графу Бенкендорфу. Под сомнение ставятся не только литературные способности автора скучного романа (имеется в виду «Иван Выжигин»), но и его порядочность.

И тут мы должны сделать некоторое отступление и вернуться к началу журналистской биографии Булгарина, к тому времени, когда после своих злоключений он вновь появился в Петербурге.

Это была эпоха либерализма, когда «все, — как пишет Греч, — тянули песнь конституционную, в которой запевалой был император Александр Павлович». Что правда, то правда, именно Александр I намеревался дать конституцию России и именно он тянул с конституцией, понимая, что вводить ее не пришло время. Это создавало настроение ожидания и нетерпения, что способствовало созданию тайных обществ, желавших подтолкнуть государя на решительные действия. Оказавшись в доме Греча, Булгарин познакомился с братьями Бестужевыми, К. Рылеевым, Батеньковым, Тургеневыми, Кюхельбекером и другими будущими декабристами. Тогда же сошелся он и с Грибоедовым, который через несколько лет, уезжая послом в Персию, оставил ему список комедии «Горе от ума» с надписью: «Горе» мое поручаю Булгарину. Верный друг Грибоедов». Как литературный душеприказчик Грибоедова, Булгарин и опубликовал ее впервые в отрывках и всю жизнь потом гордился этим поступком.

Как поляк, Булгарин не мог не сочувствовать идеям свободы, но как человек, уже однажды запятнавший себя изменой престолу, перестрахо-

вывался, чем и объясняется его поведение после разгрома восстания 14 декабря. В восемь часов вечера этого рокового дня он был на квартире Рылеева. Рылеев, ждавший ареста, сказал ему: «Я погиб, а ты уходи». Булгарин ушел, но вскоре, когда к нему обратились с просьбой описать приметы бежавшего из Петербурга Кюхельбекера, он описал его, как свидетельствует Греч, «умно и метко», и по составленному им портрету Кюхельбекер был схвачен и препровожден в Петропавловскую крепость.

Видно, прав был Кондратий Рылеев (посвятивший, между прочим, Булгарину стихотворение «Мстислав Удалой»), когда однажды в веселую минуту сказал ему: «Когда случится революция, мы тебе на «Северной пчеле» голову отрубим».

Голова Булгарина осталась цела, но страх соучастия, хоть и не выявленного правительством, остался при нем. Опять сошлюсь на авторитетного в делах жизни Булгарина Греча: «Он до крайности боялся жандармерии и, завидя издали лошадь с синим чепраком, хватался за шляпу и кланялся». Поневоле будешь кланяться, когда за плечами такие подвиги и всегда маячит поездка в «русский Сорренто» — Якутск.

В «Большой Советской Энциклопедии» по этому поводу приводятся самые нелицеприятные характеристики Булгарина как политического доносчика, осведомителя и слуги полиции. В издании БСЭ 1927 года Булгарину посвящена большая статья, не скупящаяся на такие выражения: «Булгарина ненавидят и презирают все», «патриотический предатель, который именовал себя в честь жандармского генерала Фаддеем Дубельтовичем», «Северная пчела» — орган крепостнического дворянства, высшей бюрократии и консервативного мещанства», «Булгарин... был присяжным адвокатом и идеологом русской реакции». Во втором издании БСЭ 1951 года ему отведено более скромное место — всего два абзаца. Здесь сказано, что он «русский реакционный писатель», «шпион и доносчик» и «имя его... всегда вызывало презрение передовой русской общественности».

Чем это отличается от характеристики, данной Булгарину Пушкиным (Видок Фиглярин)? Почти ничем, разве что спецификой советской фразеологии и отсутствием юмора, но печать агента III отделения стоит на имени Булгарина до сего дня. Когда заходит речь о его деяниях, то прежде всего поминается это — это и больше ничего.

Но, как и всякая историческая фигура, Булгарин не однослоен. И даже в его служении ведомству Бенкендорфа (тот говорил о Булгарине: «был употребляем по моему усмотрению») есть отнюдь не оправдательные, но некие переливчатые краски.

Во-первых, мотором этого служения было самолюбие. Булгарин считал, что, будучи одним из самых компетентных и известных людей в госу-

дарстве («Вся Россия меня знает»), он вправе давать советы правительству, увещевать его и наставлять на путь истинный.

Во-вторых, его ахиллесова пята – беллетристика – ставила Булгарина всегда в обиженное положение, и не было иной, более сильной причины для открытой и тайной войны с его литературными соперниками, чем это неравенство, эта третьесортность его положения в отечественной словесности. Литературная зависть доводила его до бешенства, нападки в адрес «Северной пчелы», его детища, – тоже, и он не гнушался политическими передержками, чтоб отметить, ниспровергнуть, изобличить обидчика.

Греч как-то верно сказал, что если б Грибоедов не был убит, а вернулся из Персии и стал бы издавать газету, имеющую успех, больший, чем «Северная пчела», то он стал бы злейшим врагом Булгарина.

Важнейшая деталь в биографии Булгарина: он никогда не получал за свои фискальные услуги ни копейки денег. Он трудился бескорыстно и бесплатно. Конечно, не совсем бескорыстно и не совсем бесплатно. Конечно, он хотел быть замеченным, поощренным, заслужить доверие правительства, доверие царя, историю царствования которого он то и дело порывался писать. Но Николай I брезгливо отказал ему в этом.

Но и желание быть полезным также руководило им. Булгарин, как и многие литераторы той поры, был государственник, он не только сводил счеты со своими журнальными конкурентами, но и, действительно, служил, как понимали тогда службу, и доносил, ибо донос, как доведение своего мнения до сведения высших инстанций, как донесение, считался одним из инструментов воздействия на власть.

Доносы Булгарина многообразны – от определения задач Министерства просвещения, от действительного доноса на журнал «Отечественные записки» (конкурент!), который сеет революционные идеи, до критики самого царя за то, что тот не обращает внимания на крестьянский вопрос.

«Управление финансов тяготительно для народа и затруднительно для администрации, – пишет он. – ...Купечество надеется на слова государя ...об освобождении торговли. Общее доверие исчезло, никто не платит долгов. Законы по сему предмету слабы и их не исполняют ... Для крестьян еще ничего не сделано... Кажется, надлежало постановить что-нибудь общее в обеспечении этого класса людей, многочисленного и сильного братством с солдатами».

Касается Булгарин и литературы. «Государь наградил многих литераторов, – читаем мы в его донесении, – но это не переменило мнения, что он не весьма любит литературу русскую и что на просвещение менее всего обращает внимания». «Не надо себя усыплять и обманывать, – заключает Булгарин, – это вреднее даже коммунисма».

Особой заботой издателя «Северной пчелы» была цензура. «Я не позволю, — писал он в одном из писем наверх, — чтобы на меня, как на собаку, надевала цензура намордник!» Стоит согласиться, что в «доносе» не употребляются столь сильные выражения. Но Булгарин, повторим, был неистов и неистово неосторожен, когда дело касалось его лично, его газеты или журнала. «Если б правительство, — утверждает он, — вошло в разбирательство цензурных дел, то удивилось бы, в какую грязь брошены у нас высшие качества человека: разум и чувство».

Булгарин требует, чтоб на должности цензоров назначались «образованные» и «достойные», а не невежды и дураки. Он подвергает ревизии «чугунный» цензурный устав 1826 года и предлагает своих кандидатов в цензоры. Как отмечает автор новейшей статьи о Булгарине А. И. Рейтблат, «поданные им записки были, по всей вероятности, учтены, по крайней мере, все лица, отрицательно охарактеризованные им, были выведены в 1828 году из состава цензоров и заменены теми, кого рекомендовал Булгарин».

По мнению того же автора, Булгарин содействовал созданию новой, более либеральной редакции цензурного устава 1828 года.

Письма Булгарина в III отделение наполнены жалобами на невнимание, на высокомерное обращение, на недостаточность наград. Это смесь подыскивания, лести и самой неприкрытой дерзости, когда он уже не считается ни с чем, а хочет излить себя.

Булгариным пользуются и Булгарина ни во что не ставят, его призывают на помощь (он составляет обзоры положения в Литве и Польше) и его презирают: по многим рассказам, бытовавшим тогда в литературных кругах, шеф III отделения Дубельт, сам когда-то чуть ли не состоявший в тайном обществе, трепал его за ухо и ставил в угол на колени.

Меж тем мы находим в осмеянной историками литературы переписке Булгарина с жандармами и здравые мысли, и знание предмета, и советы, которые мало в чем расходятся, скажем, с советами Пушкина царю в «Записке о народном воспитании», составленной по просьбе последнего в 1826 году. «Совершенное безмолвие, — пишет Булгарин, — порождает недоверчивость, неограниченная гласность производит своеволие, гласность же, вдохновленная самим правительством, примиряет обе стороны». Так же, как Пушкин, он придает первейшее значение «просвещению, которое должно преобразовать воспитание и, изгоняя якобинство с земли русской, дать позволенный простор уму... Тогда найдутся и способные люди, которые поймут государя и будут помогать ему».

Конечно, Булгарин завидует Пушкину, подтягивается к Пушкину, и когда ему указывают на его место, жалуется: «Я думал, если сочинителю «Гавриилиады», «Оды на вольность» и «Кинжала» оказано столько

благодеяний и милостей... то почему же не дать взаймы мне?» Жалоба эта полна откровенных намеков: сочинения Пушкина, которые поминает Булгарин, все сплошь богохульные и якобинские, но и эта попытка «свалить» Пушкина не находит ответа. Более того, стоит Булгарину напечатать разносную статейку о стихах поэта, как царь грозит издателю закрыть его газетку.

Так зарождается и не покидает его до конца жизни вражда Булгарина к «аристократической партии» в литературе. Вражда нравственная и, прежде всего, вражда зависти, вражда лакейская: только лакей может так ненавидеть барина, который не сажает его за свой стол.

Для Булгарина Пушкин был барин не по рождению, а по таланту, он в литературе был аристократ, а Булгарин плебей. Пушкин (как и Гоголь, и Жуковский, и Тютчев — все, кто печатался в пушкинском «Современнике») был поэт, то есть существо высшего рода, а Булгарин — «душа Тряпичкин», пописывающий статейки, а иногда романы, похожие на статейки.

Но пора сказать несколько слов и о Булгарине-литераторе. Он оставил потомству много томов прозы (включая книжки «Воспоминаний»), но мы остановимся лишь на двух его романах, действительно переведенных на европейские языки и превзошедших в этом смысле зарубежные издания его современников. Как нетрудно догадаться, Иван Выжигин и Петр Иванович Выжигин — отец и сын, приключения отца продолжаются в приключениях сына. Но главное — не эта сюжетная преемственность, а, так сказать, наследственность нравственная. И тот и другой, будучи не без греха, в конце концов являют собой пример добродетели и высоты духа. Но если отец, родившийся чуть ли не на одной подстилке с собакой, начинает с бедности и достигает богатства, то сын, начав с богатства, проходит испытания бесчестьем и бедностью и заканчивает так же, как отец.

Жанр своих романов Булгарин определяет так: «Иван Выжигин» — нравственно-сатирический, «Петр Иванович Выжигин» — «нравоописательный, исторический».

В предисловии к «Ивану Выжигину», обращенном к министру внутренних дел графу А. А. Закревскому, Булгарин объясняет свое понимание сатиры и ее взаимоотношения с нравственностью. «Благонамеренная сатира споспешествует усовершению нравственности, представляя пороки и странности в их настоящем виде и указывая в своем волшебном зеркале, чего должно избегать и чему следовать».

Понятие «благонамеренной сатиры» принадлежит к личным изобретениям Булгарина, хотя выражает пожелания не только непосредственного булгаринского заказчика — российской власти, но и властей всех времен и народов.

«Благонамеренная сатира» — это нонсенс, потому что сатира не может стоять перед кем-то по струнке, обслуживать и прислуживать. Она своевольна, она ни перед кем не вытягивается и никого не боится. Благонамеренность чужда ее природе, которая, как и всякое стихийное явление, неожиданна, неуправляема и непредсказуема.

Благонамеренная же сатира — это сатира на часах, это страж хозяина, призванный охранять его сон, а если и тревожит по необходимости, то только с одной целью — превратить его бодрствование в удовольствие.

Да, в «Иване Выжигине» беспощадно бичуется казнокрадство и взятки, пороки высшего общества. Есть такие устрашающие личности, как убийца и вор Вороватин, князь Чванов, англоман Глупашкин, карточный шулер Зарезин, граф Беспечин, купец Мошнин, сообщник Вороватина злодей Ножов и т.д. Но есть и добродетельные капитан-исправник Штыков, помещик Россиянинов (истинно русский хозяин, благодетель своих крестьян), и бедный офицер Миловидин, друг Выжигина, и несчастный сирота, впоследствии оказывающийся потомком князей Милославских сам Выжигин, и отец своих прихожан священник Симеон и многие-многие другие, которые покрывают своим благородством и численностью своею всех «скотинок» и «плутяговичей» (еще две фамилии из романа Булгарина), ибо, по убеждению автора, высказанному прямо в тексте «Выжигина», «на одного дурного человека верно можно найти пятьдесят добрых».

Вот арифметика «благонамеренной сатиры»: она обличает, но более славит, она прославляет добрых, которых в пятьдесят раз больше, чем злых. Или, как говорит здесь же Булгарин, «дурное представлено мною на вид для того только, чтобы придать более блеска хорошему».

Современные исследователи скажут, что это чистейший социалистический реализм, так все тут соответствует канонам последнего, и, пожалуй, стоит принять их правоту: автор «Выжигина» предвосхитил соединение верноподданности с реализмом и дозировку этого реализма, которая есть не что иное, как математика подхалимства.

При этом Булгарин пользуется всеми штампами плутовского романа, заимствованными им прежде всего у французов. Романтическая любовь к проститутке (Выжигин — Груня), семейная тайна, держащая читателя в напряжении вплоть до финала (история княжеского происхождения главного героя), сын не узнает свою мать (Выжигин и Аделаида Петровна Баритоно). Герой попадает в плен к диким киргизам, доблестно ведет себя там, наконец, спасается и возвращается в Петербург, где порок (карточная игра) вновь завлекает его в свои сети. Потом он попадает на войну, отважно сражается с турками, наконец, влюбляется в бедную сиротку, безусловно, красавицу и, заработав миллион, поселяется с нею в Крыму.

Выжигинский миллион очень важен для романиста, ибо проблема безродного, но богатого, нажившего себе богатство умом и предприимчивостью героя есть проблема номер один его капитальной идеи. Он не только беллетрист, но и социолог, и политик. Его ставка — среднее сословие (купцы, промышленники, коммерсанты, примыкающие к ним обедневшие дворяне), которое одно, на его взгляд, способно дать благополучие России. Только мускулистые выжигины, а не бездельники онегины, проводящие свой досуг в волокитстве, в мелькании на балах (а «Выжигин» написан в пику «Евгению Онегину», так же как «Дмитрий Самозванец» (1830) — в пику «Борису Годунову», а «Мазепа» (1834) — в пику «Полтаве»), способны это сделать, ибо, как пишет в романе Булгарин, «исполнять свой долг по совести есть обыкновение среднего сословия, которое в большом свете называют дурным обществом».

«Большой свет» откровенно противопоставляется любимым героям Булгарина как прибежище разврата, лени и лжи, здесь он клеймит уже не аристократическую партию в литературе, а русскую аристократию в целом, которая, по его мнению, как сгнившее дерево уже не способно дать плода.

Будучи в журналистике апологетом держателей гостиниц, хозяев конфетных и парфюмерных лавок, а также ресторанов и кондитерских, Булгарин и в прозе своей сочувствует прежде всего им и их кровному брату Выжигину, который начал с ничего, а получил все.

На этой нехитрой пружине и держится вся нравственность романа. Карточное шулерство списывается Выжигину — важно, что он выиграл. Чересчур одиозных злодеев арестовали, другие покончили с собой, а Выжигин на коне: у него выигранный процесс и деньги.

В этом смысле он, как две капли воды, похож на своего создателя, у которого не было ничего да стало все (в частности, имение Карлово под Дерптом) — и чин, и состояние, и кругленький капиталец, сделавший его богатым человеком.

Что же касается «Петра Ивановича Выжигина», то поэтика этого романа есть тот же набор клише, что и «Иван Выжигин», только перенесенных на подлинные события и действительные исторические лица. Булгарин смело выступает предшественником Льва Толстого, мешая в повествовании сцены солдатские, крестьянские, партизанские (сюжет романа — нашествие Наполеона на Россию и его разгром русской армией) со сценами, в которых участвуют генералы, маршалы и императоры, причем когда дело касается звезд первой величины, то они говорят отрывками из своих собственных речей, записанных свидетелями-современниками, секретарями и историографами.

Наполеон цитирует Наполеона, Александр I — Александра I, а маршал Даву — маршала Даву. Булгарин всюду дает сноски на разные издания, перечисляет авторов, на которых ссылается, подсовывает читателю первоисточник, чтоб тот не сомневался в его подлинности.

Но несмотря на то, что в романе есть безусловно полезная историческая информация (особенно касающаяся начала кампании, вступления войск Наполеона в Литву и Белоруссию), все это жалкая пародия на историю, на поэзию и на жизнь.

Булгарин описывает горящую Москву, сопротивление оккупантам, русского патриота Русакова, возглавляющего народное движение, бегство людей высшего света из Москвы (которое потом в том же духе, даже с повторением некоторых подробностей из «Петра Ивановича Выжигина» — в частности как кареты богачей отдают раненым, появится у Толстого в «Войне и мире»), затем изгнание Наполеона и счастливое соединение влюбленных.

Петр Иванович Выжигин — это в некотором роде сам Булгарин, только русифицированный, только не «переметчик», а патриот и рыцарь, и даже встреча его с Наполеоном не выдумана, ибо такой эпизод, судя по «Воспоминаниям» Булгарина, в его биографии был. Конечно, он не преминул выставить себя при этом в самом выгодном свете. «Случалось ли вам драться с русскою пехотою?» — спросил его Наполеон. «Случалось, Ваше Величество, — ответил тот. — Отличная пехота и достойная соперница пехоты Вашего Величества!»

Автор «Выжигина» всю свою жизнь беззаветно врал, и верить ему в данном случае нельзя. Думая об этом, я почти уверен, что в том числе и с него писал Гоголь в «Ревизоре» не только Тряпичкина, но и Хлестакова.

Само предисловие к «Петру Ивановичу Выжигину» подтверждает эти догадки. Если Хлестаков сравнивает себя с главнокомандующим, то Булгарин себя — с Сократом, которого за правду «попотчевали цикутой». Он причисляет себя к «благородным отчизнолюбцам» и добавляет: «Трудами моими споспешествовал несколько к пробуждению уснувшей нашей литературы».

Правда, в отличие от персонажа Гоголя, эту тираду в свою честь он соединяет с призывом чтить русских государей. «Будем благодарны. Возлюбим сердцем августейший род Романовых, прославивший, возвеличивший, просветивший Россию!»

О чем бы Булгарин ни писал, он нигде не знает меры. Мера — это вкус, а у него совершенно нет вкуса. У него солдаты и офицеры говорят не как солдаты и офицеры, а как греческие герои, переодетые в крестьянское и солдатское платье, его священники слащавы, барышни падают в обморок,

как в водевиле, его война — маршировка оловянных солдатиков, и над всем этим царит тщеславная мысль — как бы вписать себя в историю с положительной стороны.

Булгаринская война напоминает перлы батальных сцен в образцовых творениях соцреализма — и тут и там полководцы сливаются с народом (у неприятеля все наоборот), и тут и там ложь мешается с правдой и на первом плане, конечно, верные царевы слуги, они же красавцы, они же любимцы женщин и «поселян». Зло наказано, добродетель торжествует — таков итог исторической и житейской философии Булгарина, где «отчизнолюбие» означает прежде всего «царелюбие» — то есть верноподданность.

Если правда рассказ о том, как в день 14 декабря 1825 года Булгарин, взобравшись на камень возле строившегося Исаакиевского собора, кричал: «Конституцию! Конституцию!», то тем более ложь все, что он писал потом, хотя требовать искренности от Булгарина — все равно что требовать святости от черта.

Тем более что есть в его биографии случай, когда он не только присвоил себе чужие мысли и чужие заслуги, но и целую книгу. В 1842 году он издал под своим именем книгу «Россия в историческом, статистическом и литературном отношениях», которая принадлежала перу Н.А. Иванова. Да, по существу, и все его писательские упражнения сплошь заимствования чужих слов, чужих идей, чужих сюжетов и чужих приемов. Это классический пример идеологизированной истории и дидактической поэтики, в которой нет ни капли чувства (хотя в романах Булгарина бушуют страсти), а есть холодный расчет и умысел.

Защищая третье сословие, призывая правительство поощрять торговлю и предприимчивых людей, Булгарин и в романах своих развивал торговое направление.

Именно потому его беллетристика была полезным раздражителем для литературы, ибо часто низкое провоцирует на ответ высокое, и проза Пушкина и Гоголя, да и вся отечественная литература первой трети XIX века, имела на своей периферии этот заряженный электричеством источник.

Вопреки творениям первоклассных талантов, средняя, если не сказать хуже, проза Булгарина выигрывала в массовости, как поделки, легко сработанные, но модные романы и повести (сейчас их называют бестселлеры) берут верх над аристократией таланта.

Булгарин как родоначальник массовой литературы, как первый коммерческий писатель, вероятно, не раз будет поминаться в истории рядом с именами своих великих современников. Это были примеры чтива на Руси,

это было обнажение механизма обработки умов, прямого использования печатного слова для нужд власти и вызов смертного — бессмертному, рептильной поэзии — дару богов.

Недаром Николай I именовал Булгарина «королем Гостиного двора» (так назывались главные торговые ряды в Петербурге).

После Булгарина остались не только тома его сочинений, но и несколько афоризмов, метких и остроумных определений творчества отдельных писателей или целых литературных направлений.

Так, ему принадлежит термин «натуральная школа», который был прикреплен к художественной прозе Гоголя и его последователей. Впервые Булгарин употребил его в «Северной пчеле» (в № от 26 января 1846 года) и употребил в уничижительном значении, но, потеряв авторство и сделавшись анонимным, определение это фигурирует в критических исследованиях до сего дня.

Булгарин был убежден, что его будут читать и в XXI веке. Герои его фантастического рассказа, живущие в 2028 году, вспоминают автора «Ивана Выжигина» и отзываются о нем так: «Слог и язык устарели, формы и периоды обветшали, но ... занимательное описание нравов».

Если понимать под «нравами» быт, прозаическую житейскую материю с ее исчезающими подробностями, черты эпохи, сказавшиеся даже в том, как тогда играли в карты, как шулерствовали, как игра возрастала до размеров карточного космоса (где честное сражение в карты соседствует с подлогом, обманом и передергиванием — причем, гениальным обманом и гениальным передергиванием), то тут Булгарин прав: у него есть чем поживиться.

Фаддей Булгарин — одиозная фигура русской литературы. Конечно, можно спорить, чему он более принадлежит — литературе или журналистике. По-моему, мы имеем дело с феноменом человека, который, будучи рожден для коммерции и авантюр, сумел, однако, оставить в изящной словесности свой след.

Можно сказать, что Булгарин из журналистики вторгся в храм Аполлона, не расставшись с привычками «второй древнейшей профессии». Это было вторжение плебея в Дворянское собрание, шулера в компанию честных игроков, персонажа водевиля в высокую драму.

1994

НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЭПОХ

«В своей жизни я ни одного человека не уважал так глубоко, можно сказать беззаветно, как Льва Николаевича».

Чехов о Толстом

«Я его очень люблю... Большой художник... Но все-таки это мозаика, тут нет руководящей идеи».

Толстой о Чехове

I

На фотографии, сделанной в 1901 году, Толстой и Чехов сняты на террасе дачи графини Паниной в Гаспре, в Крыму. Толстой что-то говорит Чехову. Чехов, склонив голову, молчит, как бы обдумывая свой ответ Толстому. То, что говорит только Толстой, видно по жестикуляции Толстого и неподвижности Чехова. В руке Льва Николаевича, направленной прямо на Чехова, чайная ложечка. Он что-то чертит ею перед лицом Антона Павловича. Так учитель, объясняя предмет, держит для убедительности в руках указку.

Конечно, Толстой не учитель, а Чехов не ученик. Хотя кто в те годы в России не был учеником Толстого? Даже те, кто не желал учиться у него, зависели от его мнения, от его присутствия в мире. Нельзя было найти свое место среди людей, не зная, что по этому поводу говорит, пишет и думает Толстой.

Чехов не был в этом смысле исключением. «Если Толстой умрет, — признавался он, — все полетит к черту» и в январе 1900 года писал: «Когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех». Толстой был опорой не только для Чехова-литератора, он был теми часами, по которым, как по Гринвичу, определяют время. Часы можно было сверять по Толстому. И жизнь свою — тоже.

В первый раз Толстой и Чехов встретились в Ясной Поляне в 1895 году. В семье Толстого уже знали и любили Чехова. Не раз через общих знакомых Толстые передавали ему приглашение приехать, погостить у них. Но Антон Павлович робел. Однажды он нарядился, готов был ехать, но потом буквально сбежал, упросив приехавшего за ним приятеля отложить визит.

И, наконец, в августе 1895 года Чехов приехал в Ясную Поляну. Он приехал утром и встретил Толстого возле дома с полотенцем через плечо. Толстой шел купаться. Он тут же пригласил Чехова пройти на пруд. И их разговор, как свидетельствуют очевидцы, проходил «по горло в воде».

После завтрака Толстой ушел к себе работать. А Чехов остался на попечении семейства Льва Николаевича. Большую часть времени этого первого дня ему пришлось провести в обществе дам — Софьи Андреевны, Марии Львовны и Татьяны Львовны Толстых. Помню, как в 1975 году любимая внучка Толстого Таня Сухотина (а в замужестве Татьяна Михайловна Альбертини) рассказывала московским писателям о некоем чувстве ее матери Татьяны Львовны к Чехову, зародившемся в тот памятный август 1895 года.

Чувство, правда, не нашло ответа. Но факт особого интереса дочери Толстого к Чехову имел место. Это подтверждают письма Татьяны Львовны к Антону Павловичу, ее записи в дневнике и воспоминания тех, кто хорошо знал семью Толстого. «Скажите, он очень избалован? Женщинами?» — спрашивала она критика М. О. Меньшикова вскоре после посещения Чеховым Ясной Поляны. «Да, к сожалению, избалован. — Ну вот, мы говорили об этом с Машей (сестра Татьяны Львовны — *И. З.*) и советовались, как держать себя при нем...

— Мы с Машей решили его не баловать, — прибавила Таня с прелестной очаровательностью».

В тот же день, когда происходил этот разговор, Татьяна Львовна написала Чехову: «Мы будем Вас ожидать в Ясную Поляну с нетерпением».

Чехов на это письмо — и содержащееся в нем приглашение — не ответил. Лишь через год, в декабре 1896 года он написал Татьяне Львовне, извинившись, что не смог приехать, и поблагодарил за «доброе отношение, которое, верите, я ценю выше, чем могу выразить это на словах».

Ответ учтивый, но отстраненный, типичный, видимо, для переписки Чехова с его поклонницами.

Спустя еще год Меньшиков сообщает Чехову о замужестве Марии Львовны Толстой и добавляет: «Остается Татьяна непристроенной, по-моему, самая талантливая и милая из всего потомства Льва Николаевича». Вскоре Меньшиков вновь пишет о семье Толстых: «Вся их семья на верху горы, все их видят, и не находится ни одного мужчины, чтоб дать счастье этой милой девушке.

Не подумайте, что я сватаю Вам ее — хотя она не перестает отзываться о Вас с самой искренней симпатией».

Вот строки из дневника Татьяны Львовны от 10 апреля 1896 года: «На выставке встретила Касаткина и Левитана. С последним была очень

любезна из-за Чехова». 19 апреля того же года: «Папа сегодня читал новый рассказ Чехова «Дом с мезонином». И мне было неприятно, что я чуяла в нем действительность (т.е. личный опыт Чехова — *И. З.*) и что героиня его 17-летняя девочка (самой Татьяне Львовне 32 года — *И. З.*). Вот Чехов — это человек, к которому я могла бы дико привязаться. Мне с первой встречи никто никогда так в душу не проникал. Я ходила в воскресенье к Перовским, чтобы видеть его портрет. А его видела только два раза в жизни».

Еще одно письмо написано дочерью Толстого в марте 1899 года. В нем она рассказывает Чехову, как Толстой читает вслух «Душечку» и какая «Душечка» — «прелесть». Она хранит экземпляры журнала «Семья», где напечатан этот рассказ, специально для раздачи желающим. «Меня всегда удивляет, — пишет Татьяна Львовна, — что писатели-мужчины так хорошо знают женскую душу... А в «Душечке» я так узнаю себя, что даже стыдно, как было стыдно узнать себя в «Ариадне».

Признание чрезвычайно смелое. Узнать себя в Душечке еще куда ни шло и, может быть, похвала для женщины (по крайней мере, так считал Толстой), но Ариадна — существо, в котором воплотился эгоизм присвоения. Эксплуатируя любовь других, она сама остается холодной.

Чехов не поддержал этой откровенности и содержащихся в ней намеков.

Как же отнесся к увлечению дочери Толстой? По словам Т. М. Альбертини, он сказал Татьяне Львовне: «Помилуй, но ведь он (Чехов) наверняка спит на красной подушке». Такова была реплика графа, никогда не забывавшего, что он граф. Спать на красной подушке, т.е. без белой наволочки, мог только человек не их круга. Собственно, и графиня Толстая сказала Тане то же самое: «Это не партия для тебя!»

И хотя Толстой, быть может, потом осудил себя за этот отзыв о Чехове (такие приговоры он выносил себе на каждом шагу), слово было сказано и, как бы ни отнеслась к нему Татьяна Львовна, услышано.

«...Когда отношения Антона Павловича с Толстым были уже достаточно близкими, в нашем кругу стали поговаривать о том, — вспоминает сестра Чехова Мария Павловна, — не подумать ли Антону Павловичу о женитьбе на Татьяне Львовне, которая проявляла к нему довольно заметный интерес... Он-то к ней совершенно безразличен был и от всех этих разговоров только морщился и отмахивался».

Последний раз Чехов и Т. Л. Сухотина-Толстая встретились в Севастополе на вокзале в мае 1902 г. Чехов был не один, а с женой. Больше дочь Толстого и он не виделись.

В 1916 году, собираясь писать очерк о Чехове, Татьяна Львовна просила сестру Чехова прислать ей письмо Д. Григоровича к ее брату. Мария

Павловна ее просьбу выполнила. В ответ Татьяна Львовна писала: «Всегда жалею о том, что мало его знала. И (простите за самомнение) всегда жалею о том, что и он мало знал нас. Наша семья — не говоря отдельно о моем отце — могла ему дать кое-что такого, что он оценил бы».

Но вернемся к 8 августа 1895 года — дню первого знакомства Толстого и Чехова. Толстой в то время писал роман «Воскресение». И, несмотря на недомогание, не изменил распорядка дня. Лишь по окончании работы Толстой пригласил в кабинет Чехова, где они остались с глазу на глаз. О чем они говорили, неизвестно. Известно только, что, выйдя от Толстого, Чехов возбужденный и, как показалось писателю Т. Семенову, тоже гостившему в Ясной Поляне, все еще не оправившийся от смущения, сказал: «Ну, человек!»

Косвенно впечатление Чехова можно прочесть в его отзыве о разговорах с Толстым, который записал литератор Б. Щетинин: «Какой же это интересный человек: если попробовать его изучать, то можно в нем провалиться, как в бездонном колодце... А какая силища духовная! Когда говоришь с ним, чувствуешь себя в полной его власти...»

В тот день в Ясной Поляне читали вслух главы из «Воскресения». Толстой при чтении не присутствовал, но позже, позвав гостей к себе, попросил их высказаться.

Чехов, отозвавшись высоко о многих сценах и особенно о сцене суда, сказал, что Маслову, как он считает, за ее преступление не могли осудить на два года каторги. Да и два года каторги просто не дают. После поездки на Сахалин и отбывания обязанности присяжного заседателя, он знал это точно.

Толстой согласился, и Маслова в романе была приговорена к четырем годам каторги.

Правда, и Толстой не остался в долгу у Чехова. Обратившись к его книге «Остров Сахалин», которая только что вышла в свет, он спросил Чехова, почему тот обошел вниманием красоту и мощь сибирской (тогда и Дальний Восток считался Сибирью) природы и должного захватить воображение писателя очарования тех мест.

Чехов пробыл в гостях у Толстого два дня. По возвращении в Москву, скорей всего из-за сильного нервного напряжения во время визита, у него начались невралгические боли, и он слег на две недели.

Поразительно, что каждый раз, встречаясь с Толстым, Чехов переживает эти встречи как испытание. Точно такие же последствия имело посещение Толстым Чехова в 1897 году, когда тот по причине открывшегося кровохарканья вынужден был лечь в клинику профессора Остроумова на Девичьем Поле.

Лев Николаевич посетил его здесь 28 марта. Об этой встрече Чехов писал Л. Суворину: «После того вечера, когда был Толстой (мы долго разговаривали), в 4 часа утра у меня опять шибко пошла кровь».

Появление Толстого в клинике вызвало переполох. «Ну, батенька мой, как там все забегали, — рассказывал потом Чехов, — когда увидали Толстого, как заметались!»

О чем говорили Толстой и Чехов? По свидетельству самого Чехова, «говорили о бессмертии». При этом, добавляет Чехов, «я больше слушал, чем говорил».

Толстой, пишет Чехов в письме М. Меньшикову, «признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущности и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенно студенистой массы; мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой, — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю».

Вскоре после этого свидания Толстой сказал о Чехове: «Я вот... говорил с ним, у него нет ничего твердого и совершенно *нет окна в религиозное*».

2

Вот пункт, где расходятся Толстой и Чехов. И это не личные их расхождения, расхождения воспитания, опыта и таланта, а историческая развилка, где на самом пороге XX века определяются разные пути русского сознания и русской литературы. В лице Толстого и Чехова вступают в диалог две эпохи — эпоха христианского романтизма (XIX век, «отцы») и эпоха утраты или пересмотра религиозного идеала («дети»). Строго говоря, «пересмотр» этот производит и сам Толстой: отлучает церковь от Христа, не признает его божественного происхождения и воскрешения. Но это не пересмотр идеала, а, если можно так выразиться, идеализация его. Толстой, говоря словами Достоевского, остается с Христом при всей критике официального христианства.

Чехов не верит в бессмертие, он верует в будущее. Это будущее поэтизируется, на него возлагаются надежды, ради него стоит жить. Недаром почти все герои Чехова (особенно в пьесах) задают один и тот же вопрос: что будет через сто, двести, тысячу лет?

Эта апология будущего сближает Чехова с Ницше, в чем его, кстати сказать, уличал Толстой. Прочитав «Даму с собачкой», он сказал: «Это все Ничше».

Но, при явной близости в ориентации на будущее, между Чеховым и Ницше есть разница. Прав был Набоков, когда писал, что Чехов любит «дальнего». Понятие «дальний» — полемическое понятие Ницше, противопоставляющего его евангельскому понятию «ближний». «Полюби ближнего, как самого себя», — говорит Христос. «Полюби дальнего, как самого себя», — отвечает ему Ницше.

Для Толстого понятие «дальний» не существует. Есть «ближний» и только «ближний». И все, что будет дальше, зависит от того, как мы отнесемся к ближнему.

И здесь, пожалуй, Чехов стоит очень близко к Толстому. Чехов любит и «ближнего» — о том говорит вся его жизнь. Почему Толстой так нежно относится к Чехову? «Милый», «приятный», «умный» — вот эпитеты, которыми он награждал Чехова. Он относится к нему так, потому что чувствует в самом Чехове эту нежность. Потому что читал чеховский «Остров Сахалин», потому что знает, как Чехов спасал голодающих, участвовал во всероссийской переписи, лечил холерных больных, строил школы, посылал книги в таганрогскую библиотеку. Потому что чувствует эту прикрытую юмором нежность в его сочинениях, которые не только привык читать вслух в своей семье, но и переплел лучшие из них в особый переплет.

«Жаль только, что атеист, — сокрушался Толстой. — Хотя я с ним часто о Боге разговариваю. О Боге-то по-настоящему можно говорить только с атеистами».

Для Ницше «Бог умер», а Чехов оставляет надежду на то, что через «десятки тысяч лет» «человечество познает истину настоящего Бога... познает ясно, как познало, что дважды два — четыре».

Таков математический подход Чехова к теме Бога. Достоевский помянут тут неслучайно: именно он утверждал, что истина не поверяется арифметикой, что по религиозному чувству дважды два — это пять. Здесь не ум на первом месте, а «безумие», не очевидность, а тайна.

Бердяев говорил, что история — это миф, подлинная история делается на небесах. Он опирался в этом суждении, в частности, на опыт Толстого.

Герои Чехова, по существу, веруют в календарь. Их срок отмерен здесь и ничего по ту сторону они не признают. Это — безбожие, но не то безбожие, которое тщится уничтожить Бога, а то, что страдает от отсутствия его, мучается, ищет Бога и не может найти.

Толстой не ошибался, когда говорил, что трагедия героев пьес Чехова — это трагедия Чехова.

Для Толстого смерть — переход в иное, высшее состояние, в тот мир, где душа — благодаря тому, что в ней обитает Бог — бессмертна. Для Чехова

смерть — «жестокость, отвратительная казнь». В «Палате №6» доктор Рагин размышляет: «Если вообразить, что через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух, то он увидит только глину и голые утесы. Все — культура и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не прорастет». Это — прямой намек на тургеневского Базарова, который говорит: «Я умру, а из меня лопух расти будет». Чеховский Рагин убежден, что мы уйдем, «не оставив в природе никакого отпечатка».

Тридцать лет отделяют Рагина от Базарова, но какой прогресс нигилизма! И какое отчаяние!

Признаваясь А. Суворину в том, что в начале жизни находился под влиянием «толстовской морали», Чехов уже в 1894 году корректирует свой взгляд: «Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7... Теперь же во мне что-то протестует, расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса... дело... не в «за» и «против», а в том, что, так или иначе, для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя».

Чехов нарочно снижает тему «пустого дома», сводя вместе несводимое: слова Христа, сказанные им при оставлении Иерусалима, где пророков побивают камнями, и слова объявления, которое вывешивалось на воротах дома, хозяин которого был свободен от постоя — т.е. от предоставления временного жилья для солдат. Постой — это повинность, и Чехов не хочет повиноваться Толстому.

Но, забегая вперед, можно сказать, что Чехов никуда не уйдет от Толстого, точнее, не оставит тот берег, на котором навсегда закрепится Лев Толстой и великая русская литература.

Что же касается расхождений с Толстым, то Чехов поясняет свою мысль так: «Рассуждения мне надоели... хочется чего-нибудь кисленького. И это не случайно, так как точно такое же настроение я замечаю кругом. Похоже, будто все были влюблены, разлюбили теперь и ищут новых увлечений. Очень возможно и очень похоже на то, что русские люди опять переживут увлечение естественными науками и опять материалистическое движение будет модным».

Толстой, не зная этих слов, откликнется репликой по адресу Чехова: «слепое рабство перед наукой».

Да, Чехов отчасти дитя науки, он посмеивается над верой «отцов», но на деле поступает согласно их вере. Врачуя больного, работая в холерных палатах, он идет на риск заражения и смерти. «Безбожник, но добрый», — признает Толстой, ворча по поводу того, что у Чехова «нет содержания», «нет мировоззрения» и т.п.

Безбожие Чехова и его героев — состояние страдательное, не торжествующее. Драма Чехова, трагедия Чехова — не трагедия отдельно взятой личности или отдельного писателя, а драма и трагедия народа, разуверившегося в Боге, и драма и трагедия интеллигенции, не знающей, куда этот народ вести. Это драма и трагедия обезбоживания, приведшая, как и предвидел Чехов, к торжеству «материалистического движения».

Ее чувствовал и переживал не один Чехов, ее чувствовал и от нее страдал и Толстой. Но Толстой, как ему кажется, твердо держит в руке длинный шест с фонарем на конце, который далеко вперед освещает дорогу. Чеховская же свеча то и дело гаснет, он жжет спички, зажигая ее, но она гаснет снова, и дорога теряется во тьме.

«У меня вдали нет огонька», — говорит доктор Астров.

Отсюда ирония Чехова, беспокойство и непоседливость его героев, которые все время куда-то спешат — спешат уехать, переехать, сменить город, пространство, пейзаж. Бегут учителя, врачи, офицеры, отчаявшиеся любовники и несостоявшиеся поэты. Эта жажда обновления, обновления внешнего, терзает их, как болезнь. Чехов знает, что бегут они все не от надоевших стен и не от приевшихся лиц и даже не от себя, а от увядания, старения и маячащей в конце пути смерти.

Можно ли сказать, что уход Толстого из дома в ночь на 28 октября 1910 года — такое же бегство? Что это попытка пересилить закон природы и спастись?

Но Толстой бежит не в Москву и не в Петербург, не за границу, а садится в первый попавшийся товарно-пассажирский поезд и направляется к своей сестре, монахине Шамординского монастыря, находящегося вблизи Оптиной пустыни. По дороге он останавливается на ночь в Оптиной. В этом коренном центре русского старчества он бывал не раз, как бывали здесь до него — и с тою же целью — Гоголь и Достоевский. Но сейчас, уже несколько лет как отлученный Священным Синодом от церкви, он робко стучит в ворота обители и в ответ на вопрос: «кто там?», говорит: «Скажите, что я Лев Толстой, может, нельзя?»

Монах открывает ворота и принимает Толстого в объятья. «Брат! Брат Мой!» — восклицает он, и на глазах Толстого показываются слезы.

Но не монастырь — последняя остановка на пути Толстого. Ею оказывается железнодорожная станция Астапово. Куда ехал Толстой, проезжая через нее? Куда-то на юг, чтоб поселиться в крестьянской избе, но только, добавлял он, «не у толстовцев».

Толстой уходит, чтоб спасти душу, до последнего часа сомневаясь, что достоин этого спасения. Его предсмертные слова: «Истина... люблю много... все они».

«Я еду подыхать», — скажет Чехов, отправляясь в Баденвейлер. И предсмертные слова Чехова: «Ich sterbe» (Я умираю). — Умирает-то «я», растворения которого «в студенистой массе» он не понимал и не принимал. «Ich sterbe» — это признание того, что «я» исчезает, и исчезает навсегда. Чехов констатирует свою смерть как врач, поворачивается к стене и умирает. И его в вагоне из-под устриц привозят на родину.

Почему устрицы? Почему эти «двустворчатые моллюски», которые то открывают, то закрывают створки, но никогда не сбрасывают их? Что это? — символ одиночества Чехова, обособленности его «я»? «Футляр», в котором он прятал свою душу?

Толстой весь на миру. Толстой кается в своих грехах прилюдно, не стыдясь выставлять на свет не литературного героя, а Льва Николаевича Толстого, живущего в Ясной Поляне и живущего дурно, как он полагает. Он беспрестанно пишет в своих дневниках (да и объявляет публично), что он «плох, плох». В Чехове внутренняя работ скрыта, незаметна для глаз, потаенна, стыдлива и застенчива. Недаром Толстой говорил, что Чехов застенчив, как девушка. И это относилось прежде всего к внутреннему Чехову (которого Толстой, конечно же, чувствовал), а не к Чехову внешнему.

Толстой просит прощения у Бога, переносит свои нравственные императивы на всех, почти требуя от читателя самоочищения, Чехов уходит в иронию, в иносказание, он, вероятно, более художник, чем Толстой. Хотя уступает ему по мощи таланта. Но и у Чехова есть, что называется, отступления и пассажи, которые Толстой за их неясность, неопределенный язык называл «риторикой». Кажется, Чехов защищается от проникновения в его святая святых. Он «боялся, — поясняет Толстой, — что христианство расторгнет его спокойствие, которое он себе устроил».

3

В «Списке выбранных рассказов Чехова», который составил Толстой и где эти рассказы поделены на два сорта: сорт первый и сорт второй, есть «Душечка» и нет не менее знаменитого «В овраге», которым Чехов ознаменовал свое вступление в новый, двадцатый век.

Оба этих рассказа были любимы и цитируемы Толстым, а «Душечку» он включил в свой «Круг чтения», где собирал высказывания великих людей и беллетристические сочинения, способные, по его мнению, помочь читателю научиться жить.

В 1899 году Чехов печатает «Даму с собачкой», резко осужденную Толстым («Чехов учит, как соблазнять женщин»), а Толстой — роман «Воскресение». И там запретная любовь, и здесь. У Чехова — уверенность, что

она и есть жизнь, у Толстого — что она преступление. Преступление, за которым следует наказание.

Роман Толстого завершается цитатами из Евангелия. Чехов пишет по поводу этого финала: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия — это уж очень по-богословски».

По словам Чехова, точно так же можно было сослаться на авторитет Будды или Магомета.

Но сам он в то же время пишет рассказ «В овраге», взлет которого сопричастен высоте Толстого.

В этом рассказе столько зла, что, кажется, оно должно все перевесить в жизни, но есть и чувство, что «кто-то смотрит с высоты неба... видит все, что происходит, сторожит». «И как ни велико зло, — пишет Чехов, — все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире есть правда, есть и будет такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтоб слиться с правдой, как лунный свет сливается с небом».

Может, поэтому в конце жизни Чехов сказал, что из всех вер предпочитает веру Толстого?

А в 1886 году, составляя шуточную «Литературную табель о рангах», Чехов отдал Толстому лишь второе место. «Если всех живых русских литераторов, — писал он в предуведомлении, — соответственно их талантам и заслугам, произвести в чины, то:

Действительные тайные советники (вакансия).

Тайные советники: Лев Толстой, Гончаров».

И все же к началу XX века Толстой был для Чехова первый. Что значит в этой иерархии «действительный тайный»? То, что Толстой — действительный гений и притом он остается «тайным», так как сочинения его — «бездонный колодец». И в них, и в Толстом заключена высшая тайна, которая вбирает в себя тайну человека. И, наконец, советник, так как советует читателю, как жить.

В 1899 году Чехов скажет о Толстом: «Я не встречал людей более обаятельных и более, так сказать, гармонически созданных. Он весь гармония и красота... Это человек почти совершенный».

Такой оценки в устах требовательного Чехова, кроме Толстого, не удостаивался никто.

Оба они, как два небесных тела, то сходятся на короткое расстояние — и при этом возникает вспышка, — то расходятся. И не только Чехов находится в зоне притяжения Толстого, но и Толстой попадает под действие чеховского магнита.

Для Толстого Чехов — молодой писатель (разница в годах три с лишним десятка лет), новый, а новое искусство и новые формы Толстой при-

емлет с трудом. Они стилисты, говорит Толстой о молодых, они набили руку, они двинули форму (конкретный отзыв о Чехове), но «не разрабатывают сколько-нибудь значительных тем». Чехов в языке, по его мнению, превзошел Тургенева и Гончарова, и его, Толстого, но все же это — «беспринципное искусство». «Перл красоты», — отзывается он не об одной вещи Чехова, — «все чудесно, но не глубоко, не глубоко».

Побывав на выставке импрессионистов, Толстой находит определение, которое, как ему кажется, точнее других характеризует Чехова: «Чехов пишет, как декадент, как импрессионист в широком смысле слова... Смотришь, смотришь – и никакой идеи, просто воплощение в красках того, что в голову придет».

Чехов боится идей, бежит от идей, как бежал он всю жизнь от женщин, страшась, что они посягнут на его свободу. Толстой огорчается, что у Чехова нет мировоззрения, и негодует на критиков, которые именно это отсутствие ставят Чехову в заслугу, более того — считают поэтическим очарованием его пьес.

Осенью 1901 года Толстой был болен и, хотя кризис уже миновал, лежал в постели. Чехов сидел у его изголовья. «Наконец, встаю, прощаюсь, — рассказывает Чехов. — Он задерживает мою руку, говорит: «Поцелуйте меня», и поцеловав, вдруг быстро суется к моему уху и этакой энергичной старческой скороговоркой: «А все-таки пьес ваших я терпеть не могу. Шекспир скверно писал, а вы еще хуже!»

Чехов смеялся и говорил, что гордится этой оценкой — все-таки Толстой поставил его вторым после Шекспира.

Что же не устраивало Толстого в театре Чехова? Толстой веселился до слез, глядя «Медведя», «Свадьбу» — короткие юмористические пьесы Чехова, — и скучал на «Дяде Ване», скучал на «Трех сестрах». Он не видел в них действия, движения мысли, а одни только разговоры, разговоры и разговоры. Толстой считал, что зрителя «надо брать за шиворот» и куда-то вести (как, кстати, делал Шекспир), а у Чехова герои передвигаются от дивана до чулана и ничего не происходит. «Но зачем ему понадобилось, — сердился Лев Николаевич, — изображать на сцене, как скучают барышни? И что он изобразил, кроме скуки?» Или: «Если пьяный лекарь будет лежать на диване, а за окном идти дождь, то это, по мнению Чехова, будет пьеса...»

Чехов отвечал на эти упреки: какое действие, какие захватывающие сюжеты? Сюжет — сама жизнь, а она течет медленно, как река, и если вторгаются в нее особые события, то только на минуту, на час, а потом все опять течет куда-то...

Когда Петя Трофимов в «Вишневом саде» произносит свой знаменитый монолог про то, как он идет «неудержимо к яркой звезде», Лопахин (тоже часть Чехова) спрашивает его:

— Дойдешь?

Трофимов отвечает, конечно, «дойду», но в вопросе скептика Лопахина гораздо больше Чехова, чем в ответе оптимиста Трофимова.

Толстой прав: пьесы Чехова громоздки, тягучи и необыкновенно скучны, но они таковы только в том случае, если воспринимать их всерьез. Если их играть как трагедии. Но Чехов, хоть и давал им подзаголовки «драма» или «сцены из деревенской жизни», безоговорочно относил их к веселому жанру, а «Лешего», «Чайку», «Вишневый сад» — где люди стреляются, где жизнь гибнет — называл комедиями.

То были не комедии обстоятельств, где человек попадает в смешное положение из-за того, что его «среда заела». Это комедии жизни, это комедии, в каких играем все мы, так как рождаемся, надеемся, любим, познаем мир и себя, а потом сходим в могилу.

Кто смеется над нами при этом? Природа или Бог?

Кто-то смеется, считает Чехов.

Анна Каренина бросается под поезд — тут действует шоковая терапия Толстого. Толстой — терапевт, в иные минуты становящийся хирургом, сторонником немедленного вмешательства в ход болезни (толстовская проповедь), Чехов если и лечит, то лечит смехом, лечит юмором (Толстой признавал, что после Гоголя у нас такого юмора не было). Он, может быть, гомеопат, несмотря на то, что в споре с Толстым по поводу «непротивления злу насилием», становится на сторону противления, по крайней мере именно так передает мысли Чехова его собеседник Лоэнгрин (П. Т. Герцо-Виноградский).

«Толстой — это, может быть, высшая философия, это величайший альтруизм, но к жизни — это неприменимо. Есть миллионы случаев, когда на оскорбления люди должны отвечать оскорблениями, не могут не ответить. Борьба за святые права личности должна быть везде, и безнравственно, если бы ее не было.

— Но борьба — ведь это потоки крови, — ответил я...

— Но, позвольте, где же не было этой крови? Возьмите всю историю, разве вы не видите, что вся она залита кровью? Эти войны, движения... И через эту кровь человечество идет к лучшему. Есть в этом фатальная необходимость. Воюющие стороны не так-то легко отдают свои права...»

Чехов в этом разговоре настаивает, как пишет Лоэнгрин, на «противлении злу злом». И далее собеседник Чехова замечает: «Чувствовался полнейший контраст между его героями, даже столь возвышенно мечтающими, как... Вершинин в «Трех сестрах», и этой его речью, полной глубокой убежденности. И веры, и стремления на подвиг».

Слово «подвиг» здесь употреблено точно. Но я не знаю ни одного примера, говорящего о том, что сам Чехов на какое-либо зло ответил злом. Для него подвиг — не поджоги, не конспирация и убийства, а то, о чем почти криком кричат в его пьесах почти все: работать! работать! Они кричат именно потому, что не работают или считают свои занятия низкими (как Ирина в «Трех сестрах», которая трудится на телеграфе). Чехов в их резонерстве не участвует, ибо работает и довольствуется работой.

Чехов знает, что революция — это мясорубка и кипящий адов котел (и тут он согласен с Толстым), но слабеющей рукой все же отправляет героиню своего последнего рассказа «Невеста» куда-то в город, для какого-то неизвестного служения обществу. Что ж, «невеста» в русском языке и означает «неведанная», «неизвестная». И пусть иные толкователи Чехова считают этот рассказ апофеозом его продвинувшегося мировоззрения, это не что иное, как публицистика Чехова, хотя, в отличие от Толстого, автор «Невесты» не писал публицистических статей.

Толстой гремел. Толстой не мог молчать. Толстой писал письма царю, требуя прекращения смертных казней. Толстой защищал духоборов, которых преследовали власти. Чехов, если и заявил однажды свой протест, то в связи с неизбранием Горького в Академию, где и Чехов, и Толстой были почетными членами.

Их приняли в Академию в 1900 году. Когда в 1902-м Горькому было отказано в академическом звании, Чехов и Короленко решили выйти из ее состава. Короленко просил Чехова привлечь в их союз и Толстого.

Но Толстой, выслушав Чехова (дело происходило в Гаспре), сказал, что он никакой не академик и, как пишет Чехов, «уткнулся в книгу».

Уже после смерти Чехова Толстой запишет в своем дневнике: «Горький — недоразумение». И скажет Маковицкому: «У Горького нет ни одного доброго лица, у Чехова их пропасть...»

4

Живя осенью 1901 — весною 1902 года в Крыму бок о бок, Толстой и Чехов все время думают друг о друге. Чехов ездит к больному Толстому в Гаспру, Толстой, приезжая в Ялту к дочери М. Л. Оболенской, звонит по телефону Чехову. Когда Толстому в начале 1902 года становится совсем плохо (воспаление легких), Чехов едет к нему вместе со своим лечащим врачом Альтшуллером. Пять раз за эти месяцы Чехов навещает Толстого, и, как и в былые годы, эти встречи выводят его из рабочего равновесия. А однажды переживания за Толстого оплачиваются кровохарканьем.

Да, Чехов любил Толстого. И я думаю, любил Толстого гораздо сильней, чем Толстой его. Толстой любил Чехова как литератора, как собеседника и милого человека. Чехов же, наверное, любил Толстого так, как можно любить отца, тем более, с любовью к отцу ему не повезло в детстве. Он всегда был ближе к матери, чем к отцу.

Это такая кровная связь, такое невидимое родство, в котором приязнь, печаль, расхождение и сходство навечно сведены в близость.

Вспомним «отцовские» укоры Толстого в адрес Чехова: зачем он осмеял Душечку (но «бог поэзии» заставил написать ее так, что мы полюбили эту женщину), зачем пишет, как декадент (Чехов сам не любил декадентов), зачем в пьесах не берет зрителя за шиворот, почему не верит в Бога, — вспомним и примем их как укоры старшего, жалеющего, что младший пошел не в него. Вспомним и замечания Чехова по поводу финала романа «Воскресение» — это стрелы из лагеря «детей», не пошедших в своих отцов.

Взглянем еще раз на гаспринскую фотографию. Спорят Толстой и Чехов, спорят. Но обратите внимание на выражение лиц. Толстой смотрит как Зевс-громовержец, Чехов — как младший бог, вызванный властителем Олимпа для выволочки. Но у Толстого в уголках глаз светится что-то совсем нестрашное.

И улыбка чуть трогает губы Чехова.

1998

КРАСОТА ИСТИНЫ

Русская литература родилась в келье. Первые летописцы были монахи (Нестор, например), одним из русских писателей, впервые вышедших в мир, был мятежный протопоп Аввакум, автор знаменитого «Жития протопопа Аввакума».

Вот почему так сильна в русской литературе тема Бога. Вот почему в ней так слышна проповедь.

Русский положительный герой не может без Христа. Или он Христа приемлет, или отрицает, но он связан с Христом, от Христа зависит, причем в Священном Писании его привлекает именно фигура Христа, не столько Бога Отца, сколько Сына Бога, Богочеловека, принявшего за всех нас страдания на кресте.

Русская литература хочет связать Бога и человека, небо и землю, свести небо на землю, осветить самый низ, те подвалы и подполье души, которые пребывают, кажется, в сплошной тьме.

Говоря о Христе, об идеале человека, о Богочеловеке, она делает ударение на обоих понятиях: Бог и человек. Притом «человек» для нее не менее важно, чем «Бог», ибо, воплотившись в Христе, божественная идея, Бог понятней и ближе, мягче, человечнее, доступнее, теплей.

Если у Державина в оде «Бог» (1784) воспет почти метафизический Бог, некий центр космоса, природы, высшее существо («Без лиц, в трех лицах Божества»), то в конце оды он как бы совершает переход в человека, и, чувствуя Бога в себе, человек восклицает: «Я есмь — конечно, есть и ты!»

В России, вместе с тем, никогда бы не была возможна такая книга, как книга Ренана «Жизнь Иисуса». У Христа нет биографии, у него нет «жизни» в биографическом смысле, а есть житие, бытие, пребывание в вечности, в бесконечности.

Русский писатель и сам готов взять на себя права священника и церкви, используя для этого мирскую кафедру – печать, журналы, театр, поэзию. Более того, он не отделяет себя от исповедуемого им дела, он стремится стать тем, кем хотели бы стать его герои, — то есть прожить жизнь по правде, по совести. Для русской литературы нет подвига героя без подвига писателя.

Таков автор «Слова о полку Игореве», таков Владимир Мономах («Поучение» которого есть не только один из ярких фактов древней литературы, но и пример для подражания), таков Аввакум, таковы Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов.

А Пушкин? — спросит читатель.

Пушкин в конце своей жизни совершает подвиг. Это подвиг не только его героической кончины, но и подвиг сознания, нашедший отражение в стихах 1834—1836 годов.

Пушкин падает от пули убийцы, падает, защищая честь женщины, как рыцарь. Он хочет наказать не одного Дантеса, но и само зло.

Стоическая линия независимости Пушкина и его поэзии «от властей, от народа» приводит к исканию спасения в Боге, в вере. В последних стихотворениях Пушкина — «Странник», «Отцы-пустынники», «Мирская власть» (особенно в «Страннике» и «Отцах-пустынниках») видны эти искания. Герой стихотворения «Странник» совершает побег из города. В дороге он встречает юношу, который читает Книгу. В том, что эта книга — Евангелие, нет никаких сомнений. Об этом свидетельствует разговор юноши со странником. Странник признаётся ему, что к суду он не готов, что смерть его страшит. Речь идёт о Страшном суде, о последнем суде. «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?» — спрашивает герой у юноши. И тот указывает ему на «некий свет», «даль указуя перстом».

Дальше мы читаем:

Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.
«Иди ж, — он продолжал, — держись сего ты света:
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
Ступай!» — И я бежать пустился в тот же миг.

Поздние пушкинские мотивы отзовутся потом в Лермонтове, в мучающей его теме борьбы демона и ангела, являющихся «про» и «контра» его

поэзии, самой его жизни. Ангел и демон являются в поэзию Лермонтова с самых его ранних лет и постоянно соперничают в ней, попеременно беря верх друг над другом. Лермонтов начинает писать поэму «Демон» в 1829 году, будучи совсем ещё юным, а завершает через десять лет. В 1831 году он создаёт восхитившего Гоголя «Ангела».

Образ Демона преследует Лермонтова, как зеркало его неверия, его тёмных страстей, его греховности.

Я не для ангелов и рая
Всесильным Богом сотворен, —

пишет он. —

...Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой.

Несмотря на эту исповедь, душа поэта, как и душа Тамары в «Демоне», всё же принадлежит добру и Богу, а не злу. В конце поэмы ангел уносит душу Тамары на небо, и Демон, бессильный её присвоить, оказывается «побеждённым».

Победа ангела над демоном, Бога над дьяволом есть итог поэзии Лермонтова. Венцом этой победы являются такие стихотворения, как «Выхожу один я на дорогу...», две «Молитвы», «Ангел» и особенно «Молитва», обращённая к Божьей Матери: «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...». Лермонтов обращается к Матери Христа, как к «тёплой заступнице мира холодного». Так же обращается он в стихотворении «Ангел» к собственной матери, к её душе, к ее песне, освятившей его детство.

Сергей Булгаков в книге «Православие» писал: «Любовь и почитание Богоматери есть душа православного благочестия, сердце его».

Христос и Его Мать — два святых образа русской поэзии, её заклятие против зла, против тьмы.

Таковы стихи А. Фета «Сикстинской мадонне», «Аве Мария», таков образ Христа в стихотворении Ф. Тютчева «Неман». Описывая вторжение Наполеона на русскую землю, Тютчев противопоставляет всесильному земному владыке «Другого», того, кто стоит по ту сторону Немана и метит роковою десницей всех, кто переступает чужую границу.

Этот «Другой» — Христос.

В творчестве Гоголя идея Христа и тема Христа являются уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Против чертей и ведьм, против колдуна из «Страшной мести», представляющего трансцендентное мировое зло, зак-

лятием служит «святая вера». Она и против ворога, и против чёрта, и против Вия, и против клятвопреступника. В «Страшной мести» просматривается аналогия со Страшным судом. Всадник на Карпатских горах, казнящий колдуна и его род, — это Всадник на бледном коне из Апокалипсиса.

Мировое зло, проникая в искусство, убивает искусство. В повести Гоголя «Портрет» старик-ростовщик, увековеченный гениальной кистью, переходит из портрета в жизнь и разрушает жизнь. Соблазн алчности из глаз старика передаётся зрителю.

Искупление приходит вместе с раскаянием, с обращением души автора портрета из зла к добру. Он удаляется в монастырь и там расписывает стены Храма. Изгоняя зло из себя, — а не будь зла в нём, не изобразил бы он так прельстительно глаза ростовщика! — он изгоняет его и из своей живописи. Но даже и при этом праведники и святые смотрят с его росписей «демонскими глазами». И лишь окончательно очистившись, он делается способен изобразить Богоматерь с Младенцем. И когда их просветленные лики являются на фреске, на портрете исчезает старик-ростовщик. Богоматерь, Христос изгоняют дьявола с холста. Идеал русской литературы заключён в любви. Любовь соединяет Бога и человека в оде Державина. «Благодарные слезы», которые льет поэт в знак признательности Богу, проводящему его через смерть к бессмертию, есть акт любви. Любовь управляет даже ничтожным на первый взгляд Акакием Акакиевичем, хотя он любит всего-навсего только буквы (любит своё переписывание) и любит шинель. Любовь направлена на неодушевленный предмет (за неимением одушевлённых), но она всё же остаётся чувством, в котором нет эгоизма зла, агрессивно-захватнического пафоса зла. Зло любит присваивать, любовь — отдаёт.

Пускай страдальческую грудь
Терзают страсти роковые, —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть, —

писал Тютчев.

Страдальческую грудь гоголевского сумасшедшего («Записки сумасшедшего») терзают роковая зависть, роковая гордыня, вызванная подавлением его достоинства. Но и перед своей гибелью в стенах сумасшедшего дома он вспоминает мать. И образ матери соединяется в его мольбах с образом Царицы Небесной, у которой он просит заступничества. «Матушка, спаси твоего бедного сына!» — взывает он, и через этот призыв просвечивают строки из черновика повести: «Царица Небесная, за что они меня мучают?»

Вновь, как и у Лермонтова, образ матери неотделим от образа Матери Божией, и это возвышает финальную мысль повести.

«История мира началась со свободы, – пишет Н. Бердяев, – со свободы зла». Если б она началась, добавляет он, с Царства Божия, с этого совершенного космоса в форме совершенного добра, совершенной красоты, то не было бы истории. История есть динамика, есть спор зла и добра, поединок зла и добра, а поле этой битвы, как скажет после Гоголя Достоевский, – сердца людей.

Зло коренится в человеке, живёт в нём, как демон живёт в герое Лермонтова, как тёмное пятно не стирается в душе панночки – ведьмы в гоголевской «Майской ночи». «Полюбите нас чёрнинькими, а белинькими нас всякий полюбит», – говорит у Гоголя плут Чичиков, и в этих словах выражена формула христианской любви, любви не только к праведному, но и к грешному, и, может быть, прежде всего к грешному.

Такова любовь Сони Мармеладовой к Раскольникову, Мышкина к Настасье Филипповне, Подростка к Версилову.

У Гоголя даже есть снисхождение и участие к Собакевичу, этому деревянному человеку, в котором тоже, вероятно, обитает душа, только спрятана она, как пишет Гоголь, за морями, за долами, как душа Кощея Бессмертного. Знаменательна эта аналогия: Кощей Бессмертный – бессмертная душа.

Что же говорить о Чичикове, которого в первом томе «Мёртвых душ» принимают даже за Антихриста, это воплощённое зло, абсолютное зло. Но и Чичиков, по мысли Гоголя, не только «чёрнинький», но и «белинький», ибо способность к преображению дана человеку от природы, как и греховность.

Драма зла, сознающего, что оно зло, есть драма падения человека – драма его вины. Обращаясь к Богу, Державин говорит:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал духов Ты небесных
И цепь существ связал всех мной.

И далее, признавая, что человек имеет «черты начальны божества», продолжает:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб: я червь – я Бог!

«Духи небесные» и «твари телесные» как бы соединились в нас, мы находимся на пограничье добра и зла, небесного и земного, ангельского и демонического. Мы чувствуем это противоречие, страдаем от него, оно — драма «нераздельности и неслиянности», как сказал в предисловии к поэме «Возмездие» Александр Блок, повторяя слова Николая Фёдорова.

Владимир Соловьёв в работе «Три речи в память Достоевского» писал: «Вторая, ещё более важная черта, которую Достоевский указывал в русском народе (первая — всемирная отзывчивость. — *И. З.*) — это осознание своей греховности, неспособность возводить своё несовершенство в закон и право, и успокаиваться на нём, отсюда требование лучшей жизни, жажда очищения и подвига. Без этого нет истинной деятельности ни для отдельного лица, ни для целого народа. Как бы глубоко ни было падение человека или народа, какою бы скверной ни была наполнена его жизнь, он может из неё выйти и подняться, если *хочет*, то есть если признаёт свою дурную действительность только за дурное, только за факт, которого не должно быть, и не делает из этого дурного факта неизменный закон и принцип, не возводит своего греха в правду... Вот почему Достоевский утверждал, что русский народ, несмотря на свой видимый звериный образ, в глубине души своей носит другой образ — образ Христов — и, когда придёт время, покажет Его въявь всем народам и привлечёт их к Нему, и вместе с ними исполнит всечеловеческую задачу».

Образ Христов — препона на пути беса, на пути греха. В нём спасение и защита, он — надежда на то, что ангел в человеке одолеет чёрта.

Сознание греховности человека — одна из самых резких черт русской литературы. Оно мучит как героев её, так и их творцов. Вот почему путь праведничества — путь, на который хотят вывести себя и Россию Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой.

«Запечатленный ангел», «Очарованный странник» — таковы названия лучших повестей Лескова.

Если Пушкин писал: «И с отвращением читая жизнь мою, // Я трепещу и проклинаю, // И горько жалуюсь, и горько слезы лью, // Но строк печальных не смываю», — то Гоголь эти печальные строки о человеке вынес на первый план. Он их укрупнил, он показал и обыденность, и фантастичность зла.

Есть предубеждение насчёт того, что это чувства позднего Гоголя, Гоголя, отказавшегося от своего смеха. Гоголя — автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». Но это не так. Грех предательства, грех безверия, безлюбия, сластолюбия и гордыни терзают и героев «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Грешен — и сознаёт это — городничий в «Ревизоре», Чартков в «Портрете», связавшийся с нечистою силою, и Поприщин из «Записок сумасшедшего», который зол на весь мир, и майор Ковалёв, мечтаю-

4 Зак. 615

щий о высоком чине и получающий этот чин в виде генеральского мундира, одетого на собственный нос.

Печать греха лежит почти на всех героях Достоевского. Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, Версилов, Рогожин, Федька-каторжник, Раскольников — все они демоны русской литературы, падшие ангелы, отколовшиеся от Бога.

В этом ряду и Митенька Карамазов, и его брат Иван, и подпольный человек, и Грушенька, и Катерина Ивановна, и несть им числа.

Грешники каются, презирают себя, презирают человека и человечество, кончают с собой, не найдя пути к спасенью, и спасаются, как Раскольников, возвращаясь к Христу.

Им противостоят святые — в прошлом, может быть, тоже грешники, — такие, как Зосима у Достоевского, Алёша Карамазов, (которого ждут свои искушения), герои Лескова.

Но к концу века безверие, порождённое развитием естественных наук и называемое реализмом, приводит значительную часть русского мира к нигилизму, к разрушительным идеям и тенденциям, в которых нет места христианским чувствам.

Явление Антихриста, которое у Гоголя в «Мёртвых душах» обыгрывалось комически (ну какой же Чичиков Антихрист?), из сферы фантазии переходит в действительность. Гордый лермонтовский Демон (к тому же пишущийся с большой буквы), этот Печорин на небесах, порождает генерацию мелких бесов, которые, спустившись с горних вершин, орудуют на грешной земле.

Если демоническое начало в героях Пушкина, Лермонтова и Гоголя было по преимуществу ирреальным, мистическим, то тут ирреальность перерождается в сухие выкладки теории, выкладки логики, в оправдание «мокрых дел», в уголовщину.

Одни видят в этом грядущий Апокалипсис, другие — очистительную бурю, Страшный суд на свой лад, после которого воссияет Царство Божие на земле. Но какое же Царство Божие без Бога? Этим вопросом задается в конце XIX и начале XX века русская литература. Об этом пишут верующий в Бога Толстой и мучающийся от безверия Чехов.

Русская литература вступает в XX век в тени затмения, под грохот революции и Первой мировой войны, оставив позади изнуряющую борьбу за Человека и за Бога, которого свёл с пьедестала, кажется, безжалостный нигилизм.

Мотив греховности усиливается в ней, мотив ожидания расплаты, суда, наказания, неминуемого искупления через кровь начинает звучать как предсказания Иоанна Богослова.

Как раз в это время и появляется на горизонте русской литературы её последний великий поэт — Александр Блок.

Блок, безусловно, последний поэт русской классики, старой «дворянской культуры», культуры гуманизма. Блок возникает на пороге катастрофических событий в жизни России. Он даже перешагивает за этот порог, но останавливается, не в силах принять торжества разрушения, отступает назад. Он делает свой выбор перед лицом «ночной эпохи истории», как назвал её Н. Бердяев.

Владимир Соловьёв писал, что русская литература ещё только приближается к своей великой цели — быть литературой, проповедующей религиозный идеал. Он даже Достоевского видел только как предтечу такой литературы.

Что же выпадает на долю Блока?

На нём грехи поколений, грехи отцов, грехи дворянства, безмерно виноватого перед народом. На нём и грех литературы, грех искусства, неспособного предотвратить сползание человечества в ад.

Поэзия Блока буквально отравлена этим чувством, зачарована, заколдована, заморочена. По его мнению, муза только и делает, что соблазняет ангелов. Над нею тяготеет «проклятье красоты». А песни поэта — «грешные», он «слов кощунственных творец». И душа его «чёрная», «пустая».

Ощущение пустоты, опустошённости, усталости и безверия терзают душу Блока. «Я тварь дрожащая», — пишет он, почти цитируя Раскольникова. «Без веры в Бога, без участья».

Действие стихотворений Блока часто протекает в храме, в соборе. Его тянет сюда от городских улиц, от суеты и толкотни городской жизни, от ресторанов и стоек с вином, от женщин, от стихов, от лгущих речей, и даже если в поле ему попадается скромная церковь, он спешит укрыться в ней. Но что несёт он к алтарю, к горящим у икон свечам? Свою веру, свою надежду? Как правило, нет. Он ищет здесь свидания с возлюбленной, которая придёт молиться перед Пречистой Девой или перед ликом Христа, чтоб застать её в мгновенья чистоты и смутить, поколебать её своим страстным чувством.

У Блока навязчиво повторяется этот сюжет. По меньшей мере полтора десятка стихотворений посвящены ему. И всякий раз в глазах читателя возникают церковные ступени, возникает предощущение святости, которая ждёт верующего в храме, и всякий раз это заглушается шумом женского платья, запахом роз, которые она несёт с собой, нескромными призывами, обращёнными к ней со стороны поэта.

Блок кощунствует в храме, испытывая судьбу. Он становится на лезвие того отрицания, на котором балансируют циники и отрицатели

Достоевского. Он готов тут же, у дверей храма, сжечь возлюбленную в огне своей страсти, и она отвечает ему тем же: «Ах, бессмертье мое растопчи».

То «бросая злобный вызов небесам», то ставя себя на место Иуды в стихотворении, посвящённом рождению Христа, в положение человека, с улыбкой встречающего факт этого рождения, он покушается на святость и Девы Марии, Матери Христа. «Безумие любви», любви страстной, плотской доводит его до крайностей, до свободы, для которой нет нравственного правила.

Ему кажется, что на стенах церкви «коварные мадонны щурят длинные глаза», он бросает упрёк Богородице:

Ты многим кажешься святой,
Но Ты, Мария, вероломна.

Загадка её вероломства разрешается в стихотворении «Благовещение», где описан известный в Евангелии факт, когда ангел пришёл сообщить Марии о том, что у Неё родится ребёнок от Бога. Нет более чистого сюжета в христианской живописи, в христианской мифологии. Но и этот сюжет оскверняется в стихотворении Блока. Ангел является к Марии как посланник, а удаляется как любовник, страстному порыву которого не могла не ответить молодая дева.

Не скрывая своего «восторга нескромного» по отношению к этому сюжету, Блок помещает в этом стихотворении и себя в качестве свидетеля, в качестве художника, который наблюдает сцену соблазнения из-за занавеса.

Та же трактовка дублируется и в стихотворении «Глаза, опущенные скромно...». Речь вновь идет об изображении Марии на стене храма, с которым вступил в запретную связь монах. Автор тоже бы хотел, чтоб Мария откинула закрывающее её плечо фату.

Версилов в «Подростке» у Достоевского мог разбить икону, чтоб испытать чувства сына, Раскольников мог оттолкнуть от себя Евангелие, Свидригайлов — растлить малолетнюю, Ставрогин — надругаться над убогой, но о вожделении по отношению к Матери Божией никто из них не мог и помыслить.

Герою Блока и это нипочём. Всё равно впереди гибель, кровавая заря, мятеж, «мятежи и казни».

Неизвестность, гибель впереди! —

пишет он ещё в 1908 году.

«Рая нет», есть «праздный звон» — звон колоколов на Пасху или Рождество, когда «трезвонят до потери сил». Лишь иногда этот звон

отдаётся в душе поэта услаждающим пением — чаще он раздражает, мучает слух и душу.

«Мы дети страшных лет России», — восклицает он, воскрешая в памяти предсказания Гоголя о «страхах в ужасах России», о вселенской Скуке, которая поразит русский мир.

Эта Скука пробьется даже на страницы блоковской поэмы «Двенадцать», где после слов молитвы об убиенной Катьке прозвучит короткое, как удар ножа, слово: «Скучно!»

И это пишет Блок, который ещё в 1901 году, на заре своего творчества, признавался:

Ныне, полный блаженства,
Перед Божьим чертогом
Жду прекрасного ангела
С благовестным мечом.
Ныне сжалься, о Боже,
Над блаженным рабом!
Вышли ангела, Боже,
С нежно-белым крылом!

Белый ангел мелькает в стихах Блока как вестник добра, света. Но не одни ангелы спускаются с неба. Над головой героя «Возмездия» кружат коршун, ястреб, в стихотворении «Благовещение» сцену соблазнения ангелом Марии наблюдает с картины, висящей в комнате, перуджийский гриф, когтящий тельца.

А иногда, шумя крыльями, проносится над строками стихов ангел бури Азраил.

Все это — символы надвигающейся катастрофы, образы зла и демонского начала в истории.

Демоном называет поэт и собственного отца в поэме «Возмездие». Само название ее говорит о том, что в роду должен явиться тот, кто отомстит за грехи рода, и это будет страшная месть. Но эта месть станет его гибелью. Сын сына — последний в роде — будет готов повторить слова песни, которую услышит от матери: «И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на чёрный эшафот».

Итак, ряд отрицательных метафор Блока — демон, ястреб, коршун, гриф, наконец, Победоносцев, который простёр над Россией «совиные крыла». Венчает этот ряд преобразований другое крылатое существо — сам Люцифер, Сатана.

Двадцатый век...
Ещё бездомней,
Еще страшнее жизни мгла

(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Чёрный цвет преобладает в этой палитре. Чёрное крыло Люцифера рифмуется с «чёрным эшафотом». Вспомним первые строки «Двенадцати»:

Чёрный вечер,
Белый снег...

«Нежно-белое» крыло ангела и тёмное, чёрное крыло Люцифера, «дитя добра и света» — поэт, и он же — сын демона, демона иронии, на устах которого, шепчущих молитву, играет дьявольская улыбка.

Кто он? С кем он?

Предчувствуя страшное ускорение бега российской тройки, или русской кобылицы, как он пишет в цикле «На поле Куликовом», Блок заканчивает этот цикл призывом: «Останови!»

Для него есть два выхода — или броситься под ноги сумасшедше скачущей тройки, или остановить её, остановить молитвой. Видя «закат в крови», слыша, как «из сердца кровь струится», он заклинает самого себя: «твой час настал. — Молись!»

Но молитва мешается в душе героя Блока с вожделением, с языческой жаждой наслаждений. Чувствуя за своей спиной крылья (черты ангела поэт часто переносит на себя), он не способен взлететь, отречься, ибо «весь опалён земным огнем». «С холодной жаждой искупленья» стучится он в дом Господа, но тут же восклицает: «Назад! Язычница младая // Зовет на дружественный пир!»

Так и остается он «в преддверьи идеала», не в силах совладать с собой, побороть в себе грех и очиститься от него.

Стучусь в преддверьи идеала, —
Ответа нет.

В 1912 году из уст Блока вырываются безнадёжные строки:

Уныло ждущие Христа...
Лишь дьявола они находят.

Так видит он будущее.

И всё же поэт тянется к Христу, ловя его туманный, нежный облик, видя в нём отражение себя и в себе отражение Христа. В стихотворении «Осенняя любовь» поэт, чьи руки прибиты гвоздями к кресту, видит подъезжающего к нему на лодке Иисуса, на руках которого видны следы тех же гвоздей. Эти подмены и подстановки противоречат традиции русской литературы, всегда почитавшей в Христе Богочеловека, а не смертного.

Можно заподозрить, что Мышкин у Достоевского похож на Христа (хотя эта аналогия спорна), можно видеть Христа в собеседнике (кстати, всё время молчащем) Великого Инквизитора в «Братьях Карамазовых», но такая дерзость в отношении Христа проявлена в русской литературе впервые.

Всё это, однако, подводит нас к правильному пониманию образа Христа в «Двенадцати».

Поэма «Двенадцать» венчает творческий путь Блока. Это поэма пути, поэма дороги — традиционного сюжета русской классики.

Её сюжет основан на движении, на постоянном движении героев в даль, в неизвестность, вперёд.

Марш, марш вперёд
Рабочий народ! —

отдаётся в ней рефреном.

Куда и зачем движутся двенадцать героев поэмы (потом их станет тринадцать) — мы скажем позже. Но сейчас обратим внимание вот на что.

В поэме главенствуют два цвета: чёрный и белый. Чёрный цвет преобладает в начале, белый берёт верх в конце. Чёрный вечер, чёрное небо, чёрные ремни винтовок. Всё это в итоге сгущается в «чёрную злобу».

Злоба и страх — вот что движет двенадцатью. Они то и дело оглядываются по сторонам, ищут невидимого врага, выкликают его, готовые применить оружие. Их раздражают и пугают фигуры буржуя, бродяги, бездомного пса, старушки, попа, какой-то барышни. Они всё время грозят невидимому врагу: «Уж я ножичком // Полосну, полосну!»; «Запирайте етажи, // Нынче будут грабежи! // Отмыкайте погреба — // Гуляет нынче голытьба!»

Вся лексика идущих, лексика двенадцати говорит о том, что это именно голытьба, разбойники, грабители и убийцы, а не какой-то там организованный «рабочий народ». Они лущат семечки, у них в зубах цигарка, примят картуз. Они говорят про убитую Катьку «падаль», «холера», и им на

спину, как пишет Блок, «надо б бубновый туз!» Тут прямое указание на то, что мы имеем дело с преступниками, уголовниками, у которых нет ни идеи, ни идеала, а только звериная месть и зависть.

Поэтому и Русь для них «толстозадая», и Катька — «толстоморденькая». Русь — женщина, и Катька — женщина, и они стреляют в Катьку, убивают ее.

Так в поэме проступает на белом снегу третий цвет — красный цвет крови.

После убийства Катьки у Петрухи руки в крови и слышится припев: «Выпью кровушку за зазнобушку!»

Русская литература предупреждала о страшном пути, на который может встать Россия, о пути насилия, пути насильственной переделки жизни, насильственного изменения человека.

Вся её философия, религия, её заветные идеи противоречили этому исходу, опротестовывали его. Зародившаяся в конце XIX века и расцветшая в XX русская философия, вся выросшая из русской литературы, восстала против этого пути как дьявольского, бесовского, способного завести Россию в пропасть.

Блок, с его обострённым чувством греховности, которое завещали ему его предшественники, подошёл непосредственно к черте, где он должен был сделать уже не поэтический, а человеческий выбор, должен был либо оправдать грядущее насилие, либо осудить его.

Зная, что коварный ямщик русской тройки при случае зарежет сидящего в тройке барина или «к версте прикрутит кушаком», предварительно ограбив, Блок, кажется, готов благословить мятеж. Он готов пожертвовать своей жизнью, чтоб совершилось искупление, очищение, чтоб, как он писал в сентябре 1914 года:

Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят Царствие твое.

Старая история истекала, нарождалась новая. Может быть, ей суждено было стать антиисторией (так и получилось), но в 1914 году Блок не мог этого предвидеть. В 1918-м, когда он написал «Двенадцать», он уже всё понял.

В «Возмездии» есть такая строка:

Страна, как ангел, опускает крылья.

Здесь образ ангела перенесён на Россию. Двенадцать, стреляющие в «Святую Русь», совершающие убийство Катьки и хвастающиеся

этим убийством, не те, кого ждал Блок. Это не очищающий огонь, не искупление, не свобода, а «свобода без креста».

Таковы ключевые строки поэмы, таков вывод Блока относительно движения революционного отряда. Куда тот движется? В поэме ни разу не называется его цель. Только «вперёд, вперёд», только бессмысленно «вперёд». Даже топография города, где всё это происходит, не даёт ответа на нужный вопрос. Двенадцать идут в пустоту, в метель, во вьюгу, без дороги и без пути.

Идут по крови и через кровь.

И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль... .

Только раз вспомнит Петруха имя Божие, вспомнит имя Христа и загорюнится. Ему станет жаль убиенную Катьку. И только раз — одной строкой — прозвучит в поэме молитва по загубленной Катьке: «Упокой, Господи, душу рабы твоея», но тут же её заглушит возглас: «Скучно!»

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная.
Смертная!

«Ох пурга какая, Спасе!» — воскликнет Петруха после смерти Катьки, но тут же получит отповедь: «Не завирайся!»

Имени Бога и присутствию Бога нет места в этом строю, в этом движении, осквернённом пролитой кровью. Вот почему двенадцати сначала мерещится в переулках «красный флаг», они даже кричат (между прочим, неизвестно, кто кричит: все их действия — кроме горя Петрухи — безличны, коллективны): «Кто там машет красным флагом, // Кто там ходит беглым шагом?»

В конце поэмы этот флаг превращается в «кровавый флаг».

Трижды в «Двенадцати» звуки выстрелов «тра-та-та» рифмуются с главной строкой поэмы:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

В двух первых случаях повторяется строка полностью, а в третьем мы слышим только её припев:

Эх, эх, без креста!

В финале выстрелы нарастают, и вот тогда, уже в полной безнадёжности, в горе и отчаянии является в заключительной строфе поэмы фигура Христа.

Атрибутика этого образа женственна, она противоречит всей атмосфере «Двенадцати». Там – ругательства, угрозы, чёрная злоба, страх, здесь – белые розы в венце, нежная поступь надвьюжная по снежной россыпи жемчужной. Какие розы, какой жемчуг, когда в ушах гремит оглушающее:

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах!

«Мир не должен быть спасён насильно, – писал Владимир Соловьёв, – красота без добра и истины есть кумир... Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя бесконечность божества, – эта идея есть вместе с тем и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощённая в живой конкретной форме. И полное ее воплощение уже во всём есть конец, и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасёт мир».

Красота Христа в «Двенадцати», хоть и идёт он под кровавым флагом, есть красота истины. Он подхватывает этот флаг не для того, чтобы вести двенадцать к новой крови. Он уводит их с пути, на который они встали.

1990

РУССКАЯ ЗВЕЗДА
Заметки о двух романах Булгакова

Ты долго ль будешь за туманом
Скрываться, Русская звезда;
Или оптическим обманом
Ты обличишься навсегда?

Федор Тютчев

ЧЕРНЫЙ СНЕГ

1

Мы начали читать Булгакова с конца. Роман «Мастер и Маргарита», открытый, как новый материк, был открыт с восторгом. Он надвинулся на все, что написал Булгаков, как тень горы на закате надвигается на землю, глуша краски, меняя черты, сглаживая ландшафт. В тени все меркнет, стушевывается, сама земля как бы делается подножием горы, ее пьедесталом. А гора кажется еще выше, еще недоступней.

Время сыграло с нами шутку. Подшутил над нами и сам автор. Он, конечно, не хотел этого. Но он писал веселый роман. Он хотел, смеясь, распрощаться со своим прошлым.

И, может быть, с жизнью.

Тут не обошлось без игры света, любимой игры Булгакова. Тут вообще не обошлось без игры. Роман о Мастере — помимо взрывчатой стихии критики — поразил всех формой. Форма заворожила, форма и отвлекла. Евангельский сюжет с Иешуа спутал все карты. Какая-то завеса повисла между ничтожной реальностью, дающей, кажется, пищу для анекдота, и величественным инобытием, куда ведет косо упирающийся в небо лунный луч.

«Белая гвардия» — роман невеселый. Его действие происходит на русской земле в декабре 1918-го и январе 1919 года. На финальные страницы романа дышит оттаивающим дыханием весна 1919-го.

Между этими романами — мост почти в двадцать лет. Но сейчас, перечитывая их один за другим, понимаешь, что-то порвалось и провисло, как провисают над водой разбитые фермы моста.

Читая два эти романа, видишь, как изменился Булгаков и как изменился мир вокруг него. Утраты последнего романа Булгакова по сравнению с его первым романом — это утраты жизни, а не стиля. Это утраты не литературные.

Что наследует роман о мастере и Маргарите у романа «Белая гвардия»? Вопрос о свете и покое. Тему дома. Связь частного лица и истории. И связь неба и земли.

Небо в «Белой гвардии» — отгадчик и угадчик земных событий. Небу ясен их смысл и их фактическое продолжение. Попавший в рай вахмистр Жилин, сослуживец Турбина-старшего по Белградскому полку, видит там бараки, приготовленные для красных, погибших под Перекопом. Идет 1918 год, а Жилину уже известны события 1920-го.

Это напоминает пролог «Фауста» Гете — «Пролог на небесах», где разыгрывается в проекте еще не сыгранная драма Фауста и предсказывается ее конец. «Фауст» есть в «Белой гвардии» (ноты «Фауста» лежат на рояле в доме Турбиных). «Фауст» поминается в «Театральном романе». Эпиграфом из «Фауста» открывается «Мастер и Маргарита». Этот эпиграф как бы намекает на вечный сюжет, он же дает намек на происхождение этого сюжета от литературы.

Но в первом романе Булгакова то, что происходит на земле, — в отличие от традиции, навеянной строками Гете, — имеет прочную привязку к русской почве и русской истории. И, может быть, поэтому его выход на уровень вечности более прочен.

«Белая гвардия» начинается с противостояния двух звезд: «звезды пастушеской — вечерней Венеры» и «красного, дрожащего Марса». Марс — звезда войны, Венера — звезда любви. Она беззащитна перед алчностью Марса. В конце романа Марс делается «пятиконечным», как звезда на шинели у часового, стоящего на посту у бронепоезда «Пролетарий». И, как бы подчиняясь ему, заиграет в небе «красноватая Венера». «Она была маленькая, — добавляет Булгаков, — и тоже пятиконечная».

Игра звезд на небе поворачивает к победе красных. Недаром часовой, когда ему совсем становится невмоготу от холода, поднимает свои голубые глаза к небу и видит: все небо усеяно пятиконечными марсами.

«Мы увидим небо в алмазах», — говорит Соня в чеховском «Дяде Ване». «Вы увидите небо в пятиконечных звездах», — отвечает ей Булгаков.

Русская литература присутствует в романе как полноправный герой. Она сопричастна роду Турбиных, она вспоила и вскормила его. Турбины выросли на русской литературе

Вырос на ней и Булгаков.

То и дело в «Белой гвардии» всплывают имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Мелькают их герои — капитанская дочка, Лиза из «Пиковой дамы», Тарас Бульба, ведьма-панночка (Явдоха), Наташа Ростова. В сны Турбиных врываются бесы из романа Достоевского, лермонтовский Демон.

Тут и игра, и спор, и наследование, и разрыв, и кровное родство, и попреки. Как сыновья восстают на отцов, так восстает и Булгаков на своих прародителей. То спор жизни с литературой, а не литературы с литературой. Русская литература не могла предвидеть всего, но кое-что она предвидела.

Булгаков открывает «Белую гвардию» эпиграфом из Пушкина. «Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

– Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!»

«Барин» и «ямщик», «беда» и «буран». Тут каждое слово имеет смысл.

«Мужик», «ямщик», предупреждает барина о беде. Эта беда касается их обоих. Они вместе попали в буран. И им вместе выбираться из него. С другой стороны, эта беда для барина. Потому что в «снежном море» им встретится Пугачев. Ямщика он не тронет, а барина, может быть, не помилует. Потому что «буран» это не только явление природы. Это мужицкая революция.

Именно оттого небо мешается с землею. Именно оттого зловеще воет ветер. И для Турбиных, как и для русского дворянства, все исчезнет.

Метель – пишет о «беде» Пушкин. «Метелью», «вьюгой» называл события революции Александр Блок. Его современник Булгаков склонен отнести их также к возмущению стихии.

Пугачевский – мужицкий – счет мужика к барину не был оплачен при Пугачеве. Не был оплачен он и при Пушкине. И при Толстом, и при Достоевском. Настало время платить по нему. В «Белой гвардии» в год, как пишет Булгаков, «по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй», он должен быть полностью покрыт.

Грех рабовладения должен быть искуплен, и ни чем иным, как кровью. Когда Алексей Турбин, только что похоронивший мать, спрашивает у священника церкви, где совершалось отпевание, что их ждет в будущем, тот открывает книгу и читает: «Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь».

Это строки из Апокалипсиса. Эпиграф, следующий за эпиграфом из «Капитанской дочки», взят оттуда же: «И судимы были мертвые... сообразно с делами своими...»

Булгаков и в конце романа цитирует Апокалипсис. Превращение креста в руках Святого Владимира на Владимирской горке в меч тоже образ из Откровения Иоанна Богослова. Сияющий меч исходит из уст того, кто пришел вершить Страшный суд.

Старик-лирник на площади Города поет песню о Страшном суде. Елена Турбина читает рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско», который предваряют, строки из Апокалипсиса: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!»

Слишком много намеков, чтоб мы могли считать их только намеками. То, что совершается в «год по Рождестве Христовом 1918» в «Белой гвардии», имеет отношение не только к России. Это и русский «буран», и «буран» в мировом масштабе.

2

Белый снег в «Белой гвардии» залит кровью. Кровью окрашивается белая рубашка Алексея Турбина, белая известка дома, возле которого убивают Най-Турса, само солнце над Городом. Войска входят в Город, льется кровь, войска выходят из Города — льется кровь.

Запекаясь на снегу, она делается черной, «Черный снег» — так назван роман, который пишет в «Театральном романе» писатель Максудов. События в «Черном снеге» зашифрованы, но герою романа, как и Алексею Турбину, двадцать восемь лет, и так же звучит в «Черном снеге» гармошка, и под мостом убивают кого-то.

Место действия «Белой гвардии» — Город. Это и исторический Киев с Крещатиком, Владимирской горкой, Днепром под берегом, и вместе с тем «город крепкий», Вавилон, который, как и его библейский предшественник, должен погибнуть.

Все иссякло и истратилось в нем. И вера, и честь, и семейные связи. Последние еще сохранились, но они рвутся. На наших глазах распадается семья — умирает мать Турбиных, убегает с немцами Тальберг, муж Елены, уходят и возвращаются в дом братья. Но и им суждено уйти — одного ждет Юлия Рейсс на улице Мало-Провальной, другого — сестра Най-Турса на той же улице.

Семья еще собирается в доме, соединяется под уютным светом абажура, ища спасения от вторжения в дом разрушающих сил. Она держится на любви, на усилиях Елены удержать семью, сохранить ее.

Но тень конца уже нависла над Турбиными.Нависла она и над Россией.

В Городе, по мысли Булгакова, заканчивает свое существование тысячелетняя история Государства Российского. Та история, которая началась актом крещения Руси, состоявшегося именно здесь, под высоким берегом Днепра. Как память об этом событии возвышается на Владимирской горке «громаднейший» Владимир с крестом в руке. Эта фигура видна со всех точек Города, она видна и за днепровскими далями, и даже там, где скрылась во мгле неизвестности враждебная Городу Москва.

Каждый раз герои «Белой гвардии» видят сияющее золото креста днем или электрическое сияние вокруг него в темной ночи. Видение это как бы связывает их с историей своего Отечества, напоминает о личной близости каждого из них с прошлым.

Крест на Владимирской горке «царит» над событиями, и он участвует в них. Именно поэтому целится в него в конце романа «широченное дуло» пушки с платформы бронепоезда «Пролетарий».

Город в первом романе Булгакова и Москва в «Мастере и Маргарите» отстоят друг от друга во времени и пространстве. Но они связаны более, чем можно предположить. Если то, что переживают герои «Белой гвардии», Страшный суд, а Город в некотором роде обреченный на разрушение Вавилон, то Москва в последнем романе Булгакова — это Новый Иерусалим, который должен взрасти на останках Вавилона. «Се творю все новое»,— сказано в том же Апокалипсисе.

Собственно говоря, чтобы проверить, насколько это удалось, и отправляется в Москву Воланд. Он прибывает туда как ревизор и как наблюдатель. А отчасти и судья. Функции судьи передоверены бесу? Это метафора мастера. Бес — его сатирическое око в Новом Иерусалиме. Бес ни одного шага не сделает без соизволения мастера.

События «Мастера и Маргариты» — следующий акт драмы, начало которой Булгаков изобразил в своем первом романе. Между этими двумя книгами пролег путь Булгакова. «Белую гвардию» он переделал в «Дни Турбиных», и пьеса эта с успехом шла на сцене, но идея ее была уже другой. Булгаков написал «Дьяволиаду» и «Роковые яйца», тем самым подготовив своего читателя к фантастике «Мастера и Маргариты» и к поэтике мщения.

Недвусмысленная реплика Воланда, обращенная в зал театра-варьете: ну, а что люди, стали ли они лучше? — имеет прямое касательство к тому, за что кровью было заплачено в «Белой гвардии» и за что заплатил сам Булгаков как писатель и человек.

3

В «Белой гвардии», помимо описанных жертв и смертей, есть указание на новые жертвы и смерти. Перечисляя прибывших вместе с ним в «рай», вахмистр Жилин говорит Алексею Турбину: тут еще «юнкерок в нашем строю»... вахмистр покосился на Турбина и потупился... как будто хотел что-то скрыть от доктора». Юнкерок этот и есть брат Турбина Николка. И Елена видит Николку во сне с кровью на шее.

На небе уже все предрешено, а герои еще живут. Хотя в самом начале романа Булгаков предупреждает нас: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

— Живите.

А им придется мучиться и умирать».

Но пока дом стоит, и о него разбиваются волны ненависти, гуляю-

щие по Городу. «Покой» за кремовыми шторами нестоек, он уже не покой, а «осколки покоя», но каждый из семьи старается их собрать, склеить, искусственно — и хотя бы на время — воссоединить в целое.

В «Мастере и Маргарите» дома нет. Есть квартиры: мастера, Маргариты, Степы Лиходеева, есть больница, какие-то временные жилища, пристанища, где обитают случайные жители, временные гости. Дом №302-бис по Садовому кольцу — это коробка с пустыми лестницами, необжитыми коридорами и такими же комнатами. Появляется ордер, появляется жилец. Выписывают новый ордер — въезжает новый жилец. Ни Аннушка, ни Никанор Иванович Босой — комендант дома — не хозяева в нем, не коренные москвичи. Их ветром надуло в этот дом — ветром и выдует. Они могут вылететь из него даже в форточку, как вылетает из кабинета Римского несчастный Варенуха.

Если «Белая гвардия», согласно традиции русского романа, семейный роман, то «Мастер и Маргарита» — роман бессемейный. Его герои — любовники. Составится ли из этого союза семья? Будут ли у них дети?

Бездетен и Иван Бездомный (не зря бездомный), и обитатель готического особняка — «пожилой и солидный человек с бородой, в пенсне и с чуть поросячьими чертами лица».

Трагедия, начавшаяся в семье Турбиных, — трагедия разрушения семьи — уже как бы не трагедия в последнем романе Булгакова. То, что держит на земле Турбиных, — книги на полках, старая мебель, которая стоит на тех же местах, где она стояла при отце и матери, — все исчезло в «Мастере и Маргарите». Мастер никак не может вспомнить, что с ним было. Он не помнит, откуда он и кто он. Теряет память и Иван Бездомный. Маргарита порывает с прошлым без всякого сожаления. Тут нет тоски по прошлому, жалости к прошлому и упования на прошлое. Оно уже далеко, оно — в тех снах, которые уже не возвратятся.

Герои «Мастера и Маргариты» скорей пытаются заглянуть в будущее, но будущее это — продукт таланта и воображения мастера. Будущее ирреально, прошлого нет, настоящее представляется им прожитым до конца.

Мастер и Маргарита с помощью игры фантазии пробуют преодолеть реальность и защититься от нее, герои «Белой гвардии» еще имеют под собой качающуюся почву. Эта почва традиции, почва культуры и почва исторической вины перед народом.

4

Многие годы Город стоял, пишет Булгаков, и не знал, кто его кормит. Кто рассеян в полях за его окраинами. Ему не было дела до своего кормильца. Лучшие люди из дворянства, однако, сознавали это. Тысячелетняя исто-

рия накопила и тысячелетние обиды. Грех рабовладения, грех поедания дармового хлеба и есть та вина, за которую должен быть наказан Город.

По совпадению многие события «Белой гвардии» совершаются 14 декабря. 14 декабря 1825 года пролилась кровь дворянства и кровь народа: пушки Николая Первого не разбирали, в кого стреляли. На Сенатской площади смешались тогда мужицкая и дворянская кровь. Солдаты вышли на площадь и встали под ружье, ожидая своей участи. Они подчинились приказу офицеров.

Дворян послали на виселицу и в Сибирь, а народ продолжал петь песни про Стеньку Разина и Емельку Пугачева, веря, что красный петух надежней дворянского заговора.

Непонимание между дворянством и народом и недоверие народа к дворянству повисло над всем девятнадцатым веком, несмотря на незримые слезы русской литературы, подвижничество отдельных мучеников, на нарастающее чувство вины со стороны «барина».

Мужик все равно не верил ему.

«Кончились всякие знамения и наступили события», — пишет Булгаков. Началось сведение счетов. Турбины, сопротивляясь судьбе, хватаются за минуты единства, минуты красивые и возвышенные в русской истории, когда противоречие между мужиком и барином покрывалось бедой, — но та беда шла не от них самих, не от их отношений, а извне. Так было, например, в 1812 году под Бородином.

Алексей Турбин, очутившись в своей старой гимназии, смотрит на картину, где перед русскими полками скачет на коне император Александр Первый, и спрашивает себя: неужели это было? Неужели это нельзя вернуть? Мысль Турбина, как и автора романа, все еще кружит вокруг иллюзии единства.

Но стоит ему выйти на улицу, как иллюзия эта разрушается. Видя, как проносят мимо него гробы с убитыми офицерами («мужики с петлюровцами... порезали в Попелюхе»), Турбин слышит за спиной голос: «Так им и треба». Мальчишка-газетчик, которого он тычет газетным листом в физиономию за то, что тот выкрикивает дурные новости, отвечает ему взглядом, полным «лютейшей ненависти». Ненависть «сочится» из глаз дворника Нерона, когда он хватает Николку Турбина, пробегающего по двору, и озверело кричит: «Юнкерей держи!» Николка ничего плохого ему не сделал. Просто один — барин, а другой — мужик.

«Дрожь ненависти при слове «офицерня» — вот что чувствуют и неизвестный в толпе, и мальчишка-газетчик, и дворник Нерон.

Сцена с Нероном (Нероном за жестокость окрестил его тут же Николка) заканчивается победой Николки. Он выхватывает кольт Най-Турса и повергает Нерона на землю. Тот ползает перед ним на коленях и просит пощадить его: «А, Ваше благородие. Ваше...»

Но сам бы он Николку не пощадил.

Если во времена Пугачева герой-мужик мог отпустить героя-барина, помиловать за его доброту по отношению к нему, мужику, то теперь это невозможно. Те времена канули.

«Что защищать?» — спрашивает себя в пустых залах гимназии Алексей Турбин. И сам отвечает себе вопросом: «Пустоту?»

Ничто не выручит теперь — ни история, ни 1812 год, ни литература. В тех же залах гимназии, где расквартирован Мортирный дивизион, собранный с миру по нитке, чтоб защитить Город от Петлюры, юнкера топят печки журналами. На дворе мороз, и надо согреться. В огонь летят как левые «Отечественные записки», так и правая «Библиотека для чтения». Правое и левое теперь не имеют различия. То, чем жил русский девятнадцатый век, на что он уповал в своей «идейной борьбе», стало материалом для топки. Теперь все решают штык, дубина и «корявый мужичонков гнев», который со всех сторон катится к Городу.

Мужик ждал от войны победы — победы не было. Мужик ждал от конца войны свободы и земли — свободу и землю он не получил. Мужик ждал, что барин сам отдаст землю, а барин привел в Город сначала гетмана, а затем немцев. «Да-с, смерть не замедлила, — пишет Булгаков. — Она пошла по осенним, а потом по зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но, явственно видный, предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалявшейся голове, и выл. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси».

«Дубина» эта не без иронии позаимствована из «Войны и мира» Толстого. Там она гвоздила по головам французов. И Толстой восхищался ею. Здесь она бьет по своим, по русским. Трещит уже не французская, а русская голова.

Дубина у Толстого выступает как символ народной войны. Здесь о войне уже не скажешь, что она народная. Потому что и по ту и по другую сторону стоят русские. Есть на одной стороне и тальберги, и гетман, и всякая остальная сволочь, но есть и Турбины.

5

Семья Турбиных — семья чести. Турбины — потомки Гринева и других российских интеллигентов-дворян, которым ни Запад не нужен, ни личное спасение и покой, а спасение и покой России. Они не щепки из леса, а сам лес, и — вместе с народом — один народ.

И в этом смысле «беда», которая постигает их, не только беда барина, но и беда мужика.

Потому что вместе с теми, у кого «волчьи зубы и кто, скаля их, бормочет про мужиков: «Так им и надо! Так и надо; мало еще. Я бы их еще не так. Вот будут помнить они революцию. Выучат их немцы...», — и с кем спорит Алексей Турбин, — гибнут лучшие, гибнут достойные.

Такие, например, как Най-Турс. Най-Турс является во сне Турбину-старшему в образе рыцаря, овеянного голубым светом. «Он был в странной форме: на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч, длинный, каких уже нет ни в одной армии со времен крестовых походов. Райское сияние ходило за Наем облаком.

— Вы в раю, полковник? — спросил Турбин, чувствуя сладостный трепет, который никогда не испытывает человек наяву.

— В раю, — ответил Най-Турс голосом чистым и совершенно прозрачным, как ручей в городских лесах.

— Как странно, как странно, — заговорил Турбин, — я думал, что рай это так... мечтание человеческое. И какая странная форма. Вы, позвольте узнать, полковник, остаетесь и в раю офицером?

— Они в бригаде крестоносцев теперича, господин доктор, — ответил вахмистр Жилин».

Сам Жилин кажется Турбину «огромным витязем», а «кольчуга его распространяла свет».

Из «рая» доносится не только сияние, вызывающее слезы у Турбина, но и слышится смех. Най-Турс, как Дон Кихот на Росинанте, появляется в «раю» верхом... на Тушинском Воре. Но его глаза, как и глаза героя Сервантеса, «чисты, безвинны, освещены изнутри».

«Рай» у Булгакова шаржирован. Но все-таки он рай, ибо от вида его «теплеет сердце» и к его обитателям «хочется протянуть руки».

Потому, может быть, Най-Турс и Дон Кихот, и истинный рыцарь. На земле он, по крайней мере, совершает рыцарские поступки! Он один остается прикрывать улицу, распуская по домам мальчишек-юнкеров, ибо им не за что умирать. Пуля попадает ему в грудь, и из груди Най-Турса, клокочущей от выталкиваемой крови, вырываются последние слова, которые он выговаривает склонившемуся над ним Николке: «Унтег-цег (Най-Турс не выговаривает «р»), бггосьте гегойствовать, к чегтям, я умигаю... Мало-Пговальная...»

Най-Турс произносит название улицы, на которой живет его мать. Он хочет, чтоб его похоронили по христианскому обычаю. Он хочет, вместе с тем, соединить Николку со своею семьею. Най-Турс, умирая, бросает младшему Турбину нить любви — именно она приведет его по указанному адресу и именно там он встретит ту, которую полюбит. Это будет сестра Най-Турса.

Николка тоже рыцарь, но юный, семнадцати с половиной лет. Он рыцарски бросается на помощь Най-Турсу, он рыцарски любит, он рыцарски относится к брату и сестре.

В Николке, если он не погибнет, может продлиться род Турбиных. И род Най-Турсов.

Най-Турс у Булгакова — честь и романтизм дворянской интеллигенции; Тальберг, муж Елены, — пародия на Германна из «Пиковой дамы» Пушкина. Повесть эта тоже упоминается в «Белой гвардии». Тальберг игрок, как и Германн, но игрок опереточный. Недаром он называет события в Городе «опереткой». В нем нет демонизма Германна и расплаты за игру. Тальберг — офицер генерального штаба, то есть человек, принадлежащий к цвету офицерства. Но, на самом деле, он — «чертова кукла» и «бесструнная балалайка», как называет его Алексей Турбин. Он трус, он даже не говорит Елене, что уезжает навсегда. Только потом она узнает, что Тальберг удрал с немцами и не вернется.

В романе есть еще один «пушкинский» персонаж. Это прапорщик Шполянский. «Михаил Семенович был черный и бритый, с бархатными баками, чрезвычайно похожий на Евгения Онегина». Но бархатные баки – единственное, что сближает его с героем Пушкина. Начало разложенческое, циническое, безбожное — то начало в русской интеллигенции XIX века, о котором писал Блок в «Возмездии» (ему и желая возмездия), — воплощено у Булгакова в Онегине-Шполянском.

Шполянский шныряет между героями «Белой гвардии». Его сановитость и барственность (маска аристократа) не мешает ему быстро двигаться и менять обличья. То он поэт-декадент, пишущий фантастические стихи, и председатель общества под подозрительным названием «Магнитный триолет», то ловелас средней руки, то «красный».

Евгений Онегин у Пушкина, по свидетельству пушкинистов (и этой версии не мог не знать Булгаков), должен был вместе с декабристами выйти на Сенатскую площадь. Он мог избрать и другую участь. Но он никогда бы не стал: а) содержать балерину оперного театра Мусю Форд, б) играть в железку и в) подсыпать в баки вверенных ему броневиков сахар.

Всё это делает герой Булгакова.

Он появляется и на площади — на площади перед собором в день празднеств по случаю вступления Петлюры в Город. Но он появляется здесь не для того, чтоб подставить грудь под пули. Он предпочитает, чтоб это делали другие. Шполянский подстрекает, Шполянский науськивает, сам оставаясь в толще толпы и боясь ее расправы.

А «демон» Шервинский? Шервинский хорошо поет и может изобразить лермонтовского Демона в театре. Но в жизни он вовсе не Демон и так

же ловко переодевается из военного платья в гражданское, как и другие офицеры.

Храбрые поручики, читавшие Толстого (Мышлаевский), не сдавшиеся «монархисты» (Алексей Турбин), мужественные полковники (Малышев) вынуждены это делать. В окне бывшего магазина дамских шляпок мадам Анжу, где происходит переодеванье, висит плакат: «Героем можешь ты не быть, но добровольцем быть обязан». Эта истрепанная гетмановская агитка — пародия на строки Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

Гражданин в представлении Некрасова как бы выше поэта. Он, если хотите, герой. Но герои больше не нужны. Более того, сами добровольцы у Булгакова очень скоро становятся «гражданами» — но не теми гражданами, которых имел в виду Некрасов, а просто гражданскими лицами — они переодеваются в гражданское платье.

Как ни отчаянно храбр Мышлаевский, вырождение написано и на его лице. Он был красив, пишет Булгаков, «красотой давней, настоящей породы и вырождения. Красота в разных по цвету, смелых глазах, в длинных ресницах. Нос с горбинкой, губы гордые, лоб бел и чист, без особых примет. Но вот один уголок рта приспущен печально, и подбородок косовато срезан так, словно у скульптора, лепившего дворянское лицо, родилась дикая фантазия откусить пласт глины и оставить мужественному лицу маленький и неправильный женский подбородок»

Мышлаевский — друг семьи Турбиных, надежный друг, но и он — последний в роде. Вот отчего клянет он святого землепашца «сеятеля и хранителя» (упрек Некрасову) и тут же выдает Достоевскому: «мужички-богоносцы достоевские!.. у-у... вашу мать!»

Он знает одну управу на мужичка — страх.

6

Так отчего ж не погибнуть Городу? Его некому защищать и нечем. Нет не только оружия и армии, нет пушек и броневиков, но нет и идей. Нет сознания своей правоты. Еще работают рестораны и магазины, полны гостиницы (люди бегут через Город на Запад), торгуют лавки, еще зрители сидят в опере, а проститутки разгуливают по улицам. Еще бессонные машины электростанций гонят по проводам Города бессонный свет, но это не тот свет, который способен вывести Россию из мрака. Это свет искусственный.

Город пляшет и развлекается. Город не хочет знать о завтрашнем дне (даже в доме Турбиных поднимают бокалы с шампанским и пьют за здоровье... «Его Величества») — он похож на корабль из рассказа Бунина, где так

же пляшут и танцуют на маскараде пассажиры, не зная, что в трюме под ними лежит в цинковом гробу тело их попутчика, господина из Сан-Франциско, который свое уже отплясал.

Бунинский корабль движется в ночи мимо Гибралтарских гор, выходя в открытый и пустой океан, а на вершине за ходом корабля наблюдает дьявол и смеется над человеческой комедией.

Корабль этот, плывущий в ночи, очень напоминает Город Булгакова, который тоже плывет куда-то под звездным небом. Так же работают в недрах его машины, вертятся валы, гоня ток, и так же сотрясается все в нем и под ним, расшатывая, кажется, само «основанье земли».

Вспоминая оперного «Фауста», можно сказать, что сатана тут правит бал. Сатана и вправду показывается в «Белой гвардии» и не раз. Он является и в частных снах, и на празднествах, искушая то одного человека, то толпу. «Софийский тяжелый колокол на главной колокольне гудел, стараясь покрыть всю эту страшную, вопящую кутерьму. Маленькие колокола тявкали, заливаясь без ладу и складу, вперебой, точно сатана влез на колокольню, сам дьявол в рясе и, забавляясь, поднимал гвалт».

Те события, которые многие интеллигенты в те годы называли «музыкой» («музыкой» называл события революции сам Блок), у Булгакова не музыка, а гвалт. Это вытье, вопящая «кутерьма», и дирижирует ею не кто иной, как черт.

Бог не может благословить этого гула разорванных голосов, этого вопиющего несогласия. «В черные прорези многоэтажной колокольни, — продолжает Булгаков, — встречавшей некогда тревожным звоном косых татар, видно было, как метались и кричали маленькие колокола, словно яростные собаки на цепи. Мороз хрустел, курился. Расправляло, отпускало душу на покаяние, и черным-черно разливался по соборному двору народушко».

Вот откуда «черный снег». Снег черен от крови и от народа, который, не зная, как взять свои права, пришел брать их. Народ, мужик, хочет одного — «вечно чаемой мужицкой реформы». Чтоб «вся земля мужикам», чтоб каждому по сто десятин и «чтобы на каждые эти сто десятин верная гербовая бумага с печатью — во владение вечное». «Чтобы никакая шпана из Города не приезжала требовать хлеб».

Возникают разные личности и партии, которые хотели бы на этом чувстве нажиться и на нем составить капитал. Это и гетман, и Петлюра, и другие. Петлюра даже ни разу не показывается в романе, он — создание страха и слухов, почти миф, но не миф гнев мужика, который все сметает на своем пути... «Было другое, — повторяет Булгаков, — лютая ненависть. Было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды, сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неутоленной злобой».

Мужицкая стихия — это тот океан, в котором болтает и носит высокомерный Город. Раньше Город питался от этого океана и плевать хотел на сам океан, на то, чем он живет и зачем живет. Барин был барином, а мужик мужиком.

Теперь все перевернулось. «Нужно было, — пишет Булгаков, — вот этот самый мужицкий гнев подманить по одной какой-нибудь дороге, ибо так уж колдовски устроено на белом свете, что сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывается на одном и том же перекрестке.

Это очень просто. Была бы кутерьма, а люди найдутся».

История вышла на пугачёвский перекресток. «Буран», о котором предупреждал пушкинского Гринева ямщик, был лишь предвестием истинной «беды». Сейчас она разразилась. Наследники Гринева и капитанской дочки должны ответить за все. И тут им не помогут ни их благородные чувства, ни «шоколадные книги». Ну, думал Турбин, вернувшись с фронта в родное «гнездо», начинается та жизнь, «о которой пишется в шоколадных книгах, но она не только не начинается, но становится все страшнее и страшнее».

«Шоколадные книги» — это книги библиотеки Турбиных. Русская литература никогда не была шоколадной, она была литературой страданий. Но даже она не могла предсказать того, что случится с Россией. «Лучшие на свете шкафы с книгами, — пишет Булгаков о библиотеке в доме №13 по Алексеевскому спуску, — пахнущими таинственным и старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой»...

В этом упреке Булгакова слышна горечь нового знания. Знания, которого не было у Пушкина. И не было у Толстого и Достоевского.

В трюме корабля, несущегося по пустому океану, лежит мертвое тело. В трюмах Города кучами складывают безымянные мертвые тела. Им не хватает гробов, их не успевают даже опознать. В одну из этих адских усыпальниц, а точнее, в морг спускается с сестрой Най-Турса Николка Турбин. Они ищут тело погибшего полковника. И находят его. На каком-то лифте спускаются они в преисподнюю, где гора трупов, наваленных друг на друга, гниет и источает склизкий сладкий запах. Тела лежат вповалку, мужчины вместе с женщинами. Женщин перед смертью насиловали: у них синие и помятые груди.

Город стоит на адских катакомбах. Город и сам — воплощение ада.

Символика Страшного суда обнажается тут во всей своей страшной наглядности.

7

Булгаков дает своим героям изведать унижение слабости, унижение бессилия, унижение болезни. В крови декадента Русакова бродят бациллы сифилиса. Турбина-старшего сваливает жесточайший тиф. Даже

святая вера оплевана гнусными стишками авторов «Магнитного триолета» и самим богослужением в православном храме. Богослужение это, происходящее в храме святой Софии, написано как вакханалия, как праздник черта.

Риза отделяется от митрополита и парит в воздухе, как гоголевская свитка. Процессия вываливает на площадь, и здесь ее подхватывает мелодия гвалта:

«— Га-а-а... Га-а-а-а...

Из боковых заколонных пространств, с хор, со ступени на ступень, плечо к плечу, не повернуться, не шелохнуться, тащило к дверям, вертело. Коричневые, с толстыми икрами скоморохи неизвестного века неслись, приплясывая и наигрывая на дудках, на старых фресках на стенах. Через все проходы, в шорохе, гуле несло полузадушенную, опьяненную углекислотой, дымом и ладаном толпу. То и дело в гуще вспыхивали короткие болезненные крики женщин. Карманные воры с черными кашне работали сосредоточенно, тяжело, продвигая в слипшихся комках человеческого давленого мяса ученые виртуозные руки».

Одни воры и спокойны. Одним ворам и пожива. Сцены в театре-варьете в «Мастере и Маргарите», когда Воланд показывает свои опыты, навеяны кусками из «Белой гвардии». Только в «Мастере и Маргарите» это концерт, представление мессира и великого мага, то есть в некотором роде иллюзионистика, и искусство, здесь — печальная действительность.

Здесь, на площади, совершается акт Страшного суда. Городу после этого ничего не остается, как хоронить мертвых и ждать последнего часа, который пробьет вместе с залпами пушек бронепоезда «Пролетарий», вставшего на станции Дарница.

Снег то и дело сыплет с неба в романе Булгакова. Он как бы хочет замести следы крови, замести саму кровь и застелить белую постель для тех, кто никогда уже не увидит Нового Города. Но он бессилен это сделать. Красные, а затем черные круги растекаются по его белой поверхности.

При ясном небе, под светлой дугой выгнувшегося Млечного пути хоронят Най-Турса. Его хоронят не в общей могиле, а в отдельном гробу, и отпевают в часовне во френче и при Георгии. Герои не нужны, и они уходят. Они уходят, как и все смертные, на небо, а там, в «раю», получают свое. В «раю» собирается слишком много знакомых. Алексей Турбин видит во сне в «раю» почти всех своих однополчан, видит, или, точнее, узнает, что туда должны прибыть погибшие красные. «Почему красные? — спрашивает он вахмистра Жилина. — Ведь они безбожники». Тот же вопрос вахмистр Жилин задает и самому хозяину рая. И тот отвечает ему: «Все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные».

Земная вражда прощается на небе. Враждующее вновь сходятся как братья, не ведая о том, что их разделило, что заставило убивать друг друга.

Часовой у бронепоезда «Пролетарий», поднимая глаза к небу, видит там «братски наплывающего» на него «всадника в кольчуге». «Жилин?» — спрашивает он. Он такой же однополчанин Жилина, как Най-Турс, как и Алексей Турбин.

Мужик и барин, пролетарий и интеллигент как бы соединяются на небе. Это братание в раю искупает пролитую на земле кровь. Но искупает ли?

С болью спрашивает Булгаков в романе: «Заплатит ли кто-нибудь за кровь?» И отвечает: «Нет. Никто».

«Просто растает снег, взойдет зелёная украинская трава, заплетет землю... выйдут пышные всходы... задрожит зной над полями, и крови не останется и следов. Дешева кровь на червоных полях, и никто выкупать ее не будет. Никто».

Торжество в «раю» как-то не увязывается с этим реквиемом на земле.

И все же будь это финал романа, мы могли бы говорить об историческом безверии Булгакова. О том, что он ставит точку, предвидя в грядущем лишь повторение кровопролитий и неотмщенные жертвы. В Апокалипсисе сказано: «И времени уже не будет».

Часы бьют в зашторенной квартире Турбиных. Всякий вновь наступивший час отмечается исполнением гавота. Часы в доме №13 — сторож старой эпохи. Их удары знаменуют, что время еще не вышло, эпоха еще не кончилась. Какую-то слабую надежду еще подают эти живые часы. Впрочем, стрелки на них начинают скакать и путаться, слипаться и разлипаться, когда смерть входит в дом и останавливается у изголовья Алексея Турбина.

Агония, в которой пребывает Турбин, — это колебание мысли Булгакова и колебание состояния России, которая, кажется, вступила в свой критический час.

Доктора уже приговорили к смерти старшего брата Елены. Доктор находится при больном лишь в ожидании факта конца.

Но произошло невероятное: приговорённый выжил. «Алексей Турбин, восковой, как ломаная, мятая в потных руках свеча, выбросив изпод одеяла костистые руки с нестриженными ногтями, лежал, задрав кверху острый подбородок. Тело его оплывало липким потом, а высохшая скользкая грудь вздымалась в прорезях рубахи. Он свел голову książ книзу, уперся подбородком в грудину, расцепил пожелтевшие зубы, приоткрыл глаза. В них еще колыхалась рваная завеса тумана и бреда, но уже в клочьях черного глянул свет. Очень слабым голосом, сиплым и тонким, он сказал:

— Кризис... Что.. выживу?.. А-га».

«Мелкие капельки, — пишет Булгаков, — выступили у врача на лбу. Он был взволнован и потрясен».

Свет у Булгакова пробивается сквозь туман. Туман — состояние неясное, неопределенное, скептическое. Туман застилает свет, туман может съесть свет, растворить в себе свет. Туман — это и провал, и пустота, и обман, и слепота. В тумане можно блуждать до бесконечности, в тумане можно окончательно заблудиться.

Туман, как занавес, падает перед реальностью, отрезая ее от нереальности, небо от земли, человека от человека. В тумане теряют близких, теряют путь и ориентацию по звездам.

Выход Алексея Турбина из тумана и выздоровление, кажется, выводит весь роман из кошмара снов и кошмара «событий» на землю, на воздух.

Чудо, которое способствует этому, совершает в романе женщина. Елена Турбина, милая, красивая, несколько ленивая и театральная, несколько смахивающая на Лизу из «Пиковой дамы», несколько литературная, вдруг преображается. Женское начало вступает в роман как начало спасительное и непобедимое.

Русская литература всегда уповала на женщину. Женщина всегда была сильнее мужчины. Сильнее духом. И — смелей. Мужчина опирался на женщину, искал сочувствия и понимания у женщины. Ему мало было одной любви, он хотел этого понимания. Он просто не мог бы без этого любить.

Любовь в русской литературе была мучительна не из-за измен, не из-за природы любви, а из-за того, что сердце, подойдя близко к другому сердцу, не могло слиться с ним. Потому что душа, найдя другую душу, отталкивалась от этой души. Противоречия любви-понимания были почти противоречием вражды, «поединка рокового», как писал Тютчев, имея в виду любовь.

В этом поединке выигрывала женщина. Всесильный ум мужчины склонялся перед «слабостью» ее сердца. В слабости этой заключалась высшая сила. Вера женщины в душу избранного ею героя выводила его из темного леса неверия, из скитания по чащам дьявольских искушений ума.

Победы логики, победы военные, победы теории и победы самолюбия, ложные и минутные победы ложной идеи — забывались, стирались. Происходило очеловечивание идеи в чувстве, смягчение идеи в чувстве, смирение перед лицом самоотречения женского чувства.

То же происходит и в романе Булгакова.

Елена Турбина вступает здесь в единоборство не с кем-нибудь, а с самим чертом. Черт — еще до волнений на главной площади Города — является во сне старшему брату Елены и, глумясь, выбалтывает ему правду о России. «Голым профилем на ежа не сядешь!.. — предупреждает он. — Святая Русь — страна деревянная, нищая и... опасная, а русскому человеку честь — только лишнее бремя!»

Турбин просыпается, хватает браунинг, чтоб застрелить черта, но тот исчезает.

Был или не был черт, — но слова сказаны. Они прозвучали в сознании героя Булгакова. Черт этот выскакивает из романа Достоевского «Братья Карамазовы», который валяется недочитанным у постели Турбина. Он какой-то «клетчатый», и его костюм весьма похож на один из тех костюмов, в которые переодевается Воланд в «Мастере и Маргарите».

Если для Турбина Город не только Город, но и «гибнущий дом», то черту плевать на дом. Ему наплевать на Россию. Он смотрит на нее со стороны. Как все циники и отрицатели, он не видит в ней ничего, кроме отрицательного.

Если взоры Турбина (во всяком случае, в снах) обращены вверх, к «раю», то черт кивает на ад. Он кивает на подполье Города и подполье России.

Черт у Достоевского всегда кивал на подполье. Он вытаскивал его наружу и доказывал, что подполье в человеке глубже и естественней, чем, скажем, идеалы, вера и прочее. Он подполье поэтизировал как идеал. На место человека на пьедестал истории он хотел водрузить подпольного человека.

Но черт (или бес) в «Белой гвардии» обращается не по адресу. Ему бы надо спуститься этажом ниже и заглянуть в фактическое подполье дома № 13 (дома, отмеченного его чертовым числом), где обитает инженер Василиса. Человек завистливый, мелкий и подлый. Пока Турбины горюют о России и об утрате чести, Василиса обклеивает изнанку стола кредитками и прячет во всех углах квартиры и в сарае драгоценности. Василиса, которого Булгаков за его внешнее сходство с героем Гоголя называет Тарасом Бульбой, ненавидит революцию, которая вламывается к нему в дом в виде шпаны с пристани, нескольких оборванцев с «революционным мандатом» и обчищает его догола. Он ненавидит этих людей с улицы так же, как ненавидит свою жену — костлявую старуху, с которой он вынужден спать на одной постели. В ярости Василиса требует «злейшей диктатуры» для народа, он на ненависть отвечает ненавистью.

Но наверху, в комнатах второго этажа, совершается борение жизни со смертью. Это не только борьба Турбина с полученной от петлюровцев раной и с настигшим его тифом, но и борьба с чертом, который ничего не обещает ему впереди. И не одному Турбину, а и всей России.

Уступи Турбин черту в его неверии, в его черных мыслях о России, не жить и всем Турбиным. Не остаться им ни в романе, ни в Городе.

Цепь ненависти бесконечна, и жизнь действительно прервется, если идти по этой цепи. Если зажигать и зажигать ненависть в том месте, где она погасла, и идти и идти по цепи огня.

Не огонь здесь способен спасти (а огонь часто вспыхивает в романах Булгакова), а свет. Покой неполноценен без света.

8

Два воздуха смешиваются под крышей дома №13. Воздух Европы, воздух кремовых штор и гобеленов, на одном из которых нежится на райском фоне Людовик XIV, покровитель любимого Булгаковым Мольера, воздух роз на столе, духов, вина — и воздух России, воздух частушек, врывающихся с улицы и запечатленных на изразцах голландской печи (ими исписана вся печь), воздух, без которого невозможен никакой переворот.

Людовик на стене наслаждается вечным покоем, а на рукаве русского царя Алексея Тишайшего, изображенного на другом ковре, трепещет сокол, готовый лететь за жертвой. Две силы как бы раздирают этот дом, тянут каждая в свою сторону, и осиливает сила русская, мятежная.Русский воздух врывается в квартиру вместе с парами мороза, с грубым запахом поручика Мышлаевского, обросшего вшами в окопах, с запахом гниющей раны Турбина, с матом Мышлаевского и блеваньем в уборной с перепою, с отчаянья.

Кто уравновесит все это? Кто встанет на ту высшую точку, которая окажется вершиной для всех, которая помирит и примирит?

Это должна сделать героиня романа.

Все в «Белой гвардии» влюблены в нее. Влюблены братья, влюблены Шервинский и Мышлаевский и, конечно, Лариосик. Но не женской чувственной любовью должна ответить им Елена (ее женская жизнь кончена), а сестринской, материнской.

Если и есть в романе что-то счастливо-пушкинское, нетронуто-пушкинское, пронесенное через девятнадцатый и первые годы двадцатого века, если и передается что-то роману Булгакова от высшего духа русской литературы, прежде всего благодаря существованию Елены и благодаря любви Елены.

У Булгакова есть образ любви-убийцы, любви, поражающей возлюбленных, как ножом, прямо в сердце. Когда в квартире Турбиных появляется Мышлаевский, Аннушка, служанка, чувствует, будто «палач уже занес нож». Так же чувствуют и мастер и Маргарита, встретив друг друга на улице. Нож вонзается под лопатку влюбленного Иуды, когда тот спешит на свидание к Низе.

Острое лезвие, грозящее смертью, как бы всегда находится вблизи любви чувственной. Эта любовь опасна и недолговечна. Она способна привести к предательству, но не способна привести на крест. Любовь Елены Турбиной чиста в своих помыслах. Она свободна от корысти, от эгоизма. В нее не подмешано тщеславие. И даже жалость, ее составляющая, не та жалость, что воспета во многих историях любви.

Тут нет игры, нет заманивания и приманивания. Игра была — были забавы легкого флирта с Шервинским, игра легкомыслия в замужестве, игра подражания женщинам Пушкина и Толстого. Звезда любви — Венера — играла и в крови Елены Турбиной.

Но когда наступили «события», пришел конец игре. Булгаков немножко посмеивается над прежней жизнью Турбиных. Жили беспечно, жили счастливо. За окнами была ночь, похожая на оперную «Ночь под Рождество», в доме звучал «Фауст» Гуно. Играли в любовь, играли в историю, играли между собой, играли и перед гостями.

Игра на земле отражалась в игре на небе. Или наоборот. И даже в «раю» давалось театральное представление. Апостол Петр, ведающий ключами от рая, пропускал на свою территорию обоз, нагруженный не только останками солдатского барахла, но и подобранными по дороге в «рай» бабами. Вахмистр Жилин осторожно справляется у Апостола: а бабы как? И Апостол, махнув рукой, пропускает и баб.

Эта проза жизни проникла и на небо. Чистый свет — свет, который, по словам Жилина, шел «скрозь» него и «на тысячу верст» и который вызывал слезы у Алексея Турбина, смешивался с подсветкой, лучами театральных ламп, игравших на лицах Жилина и Най-Турса.

И все-таки оторваться от видения «рая» было нельзя. Глаза сами тянулись вверх. Ни «демон» Шервинский с «сусальной звездой» на груди, ни пародийный чепчик Лизы из «Пиковой дамы» на «театральной короне волос» сестры Турбиных, ни оперный снег за окном, ни опереточные воздыхания Лариосика не могли снять темы света в романе.

Всепроникающий истинный свет, идя издалека, прорывает искусственный полог (которым задернуто у Булгакова небо) и выходит на прямой диалог с сердцем человека, с таящимся в этом сердце светом.

Настает час, когда должны пасть декорации, поплыть краски, оплыть на лицах актёров, как оплывает грим под действием огня рампы, и на сцену выступает жизнь, и игра жизни со смертью сделается воочию смертельной.

Стрелки часов в доме Турбиных слепятся в одну стрелку и не захотят разойтись. И тогда Елена Турбина, простоволосая и слабая, — падет на колени перед иконой Божьей Матери.

9

Никакие страстные любовные признания не способны соперничать с этой сценой любви.

«Елена с колен исподлобья смотрела на зубчатый венец над почерневшим ликом с ясными глазами и, протягивая руки, говорила шепотом:

— Слишком много горя сразу посылаешь, мать-заступница. Так в один

год и кончаешь семью. За что?.. Мать взяла у нас, мужа у меня нет и не будет, это я понимаю. Теперь уж очень ясно понимаю. А теперь и старшего отнимаешь. За что?.. Как мы будем вдвоем с Николом?.. Посмотри, что делается кругом, ты посмотри... Мать-заступница, неужто ж не сжалишься?.. Может быть, мы люди и плохие, но за что же так карать-то?

Она опять поклонилась и жадно коснулась лбом пола, окрестилась и, вновь простирая руки, стала просить:

— На тебя одна надежда, пречистая дева. На тебя. Умоли сына своего, умоли господа Бога, чтоб послал чудо...»

Молитва начинается как бы робко и вместе с тем вызывающе. В ней слышится ропот живого существа, которое естественно противится смерти. Но руки уже молят. Они опережают слова, тянутся бессловесно к ответу и готовы, кажется, на любой ответ.

«Шепот Елены стал страстным, — продолжает Булгаков, — она сбивалась в словах, но речь ее была непрерывна, шла потоком. Она все чаще припадала к полу, отмахивала головой, чтоб сбить назад выскочившую на глаза из-под гребенки прядь. День исчез в квадратах окон, исчез и белый сокол, неслышным прошел плещущий гавот в три часа дня, и совершенно неслышным пришел тот, к кому через заступничество смуглой девы взывала Елена. Он появился рядом у развороченной гробницы, совершенно воскресший, и благостный, и босой. Грудь Елены очень расширилась, на щеках выступили пятна, глаза наполнились светом, переполнились сухим бесслезным плачем. Она лбом и щекой прижалась к полу, потом, всей душой вытягиваясь, стремилась к огоньку, не чувствуя уже жесткого пола под коленями. Огонек разбух, темное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены все новые и новые слова. Совершенная тишина молчала за дверями и за окнами, день темнел страшно быстро, и еще раз возникло видение — стеклянный свет небесного купола, какие-то невиданные, красно-желтые песчаные глыбы, масличные деревья, черной вековой тишью и холодом повеял в сердце собор.

— Мать-заступница, — бормотала в огне Елена, — упроси его. Вон он. Что же тебе стоит. Пожалей нас. Пожалей... Идут твои дни, твой праздник. Может, что-нибудь доброе сделает он, да и я тебя умоляю за грехи. Пусть Сергей не возвращается... Отымаешь — отымай, но этого смертью не карай... Все мы в крови повинны, но ты не карай. Не карай. Вон он, вон он...

Огонь стал дробиться, и один цепочный луч протянулся длинно, длинно к самым глазам Елены. Тут безумные глаза разглядели, что губы на лике, окаймленном золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась».

Свет веры поднял Турбина со смертного одра. Свет чуда, исшедшего из глубины сердца его сестры.

На такое моление нельзя было не откликнуться. На такое покаяние и признание своей вины нельзя было не послать ответ. *Чудо молитвы Елены и состоит в признании: «Все мы в крови повинны».* Не на кого-то перекладывает она эту вину, а на себя. Не кто-то там виноват и повинен в том, что разрушается Город, гибнут люди, умирают братья. Мы сами повинны. И это «мы сами» и есть чистота света.

Это свет не астрономический, не астрологический. Это не игра игривой Венеры и других звезд. Это свет тёплый, душевный, это луч, связывающий жизнь с жизнью, а не удаляющийся гордо к темному космосу.

В нем нет яркости и гордости того одинокого луча, по которому в конце «Мастера и Маргариты» удаляется от земли и от людей Понтий Пилат. Та Лунная дорога и есть дорога, сотканная из света луны — света мертвого, света искусственного. Она, как площадка, ведущая из партера на сцену и еще выше — туда, откуда опускается занавес.

Луч, посылаемый Елене Турбиной, не уходит, а приходит, он, получив вызов с земли, возвращается на землю. В этом различие финалов двух романов Булгакова. Перед лицом театрально оживающих персонажей «Мастера и Маргариты» герои «Белой гвардии» кажутся истинно воскресшими и способными к новой жизни.

Что это будет за жизнь, другой вопрос. Но они не уходят, они остаются. Может быть, для того, чтобы «мучиться и умирать». Может быть — чтоб воскреснуть в муках. Как воскресает после молитвы Елены Алексей Турбин. Как воскресает больной сифилисом Иван Русаков, которого лечит вылечившийся и живой Турбин.

Этот герой Булгакова, писавший раньше «фантомистские» стихи и «встречавший матерной молитвой» любое упоминание о Боге, сейчас получает имя (его наконец-то называют полным именем Иван) и «испытывает мудрую покорность и благоговение». Сын библиотекаря, разночинец, он попал под влияние Шполянского, и тот развратил его. В конце романа он возвращается к книгам. Он читает ту книгу, которую читает в начале романа священник церкви Николы Доброго (имя этой церкви выбрано не случайно) и которую не раз — иносказательно и прямо — цитирует в «Белой гвардии» сам автор.

«И увидел я мертвых и великих, стоящих перед Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые в книгах сообразно с делами своими.

Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них, и судим был каждый по делам своим».

Сразу вспоминается снежное море из эпиграфа Пушкина. Мертвые возвращаются, мертвые не умирают. Сообразно с делами своими они заносятся в книгу жизни, то есть остаются живыми. И может быть, еще более живыми, чем были, когда жили на земле.

«Болезни и страдания казались ему неважными, — пишет Булгаков о Русакове, — несущественными. Недуг отпадал, как короста с забытой в лесу отсохшей ветки. Он видел синюю бездонную мглу веков... И страх не испытывал... Мир становился в душе, и в мире он дошел до слов:

«...слезу с очей, и смерти не будет, уже ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».

Все, что случилось с героями «Белой гвардии», должно пройти. Время кончилось, может быть, начинается вечность. Ведь вечность — это отсутствие времени. У вечности нет истории, нет календаря. Мотивы «вечного покоя» и «вечного дома» уже прощупываются в первом романе Булгакова.

10

Роман «Белая гвардия» завершается ночью. Ночь — пора ясности у Булгакова и пора снов.

Как маятник — взад-впёред, взад-вперед — шагает часовой возле бронепоезда «Пролетарий». Тень его штыка при свете фонарей похожа на часовую стрелку, которая, отсчитывает последнее время. «Две голубоватые луны, не грея и дразня, — пишет Булгаков, — горели на платформе. Человек искал хоть какого-нибудь огня и не находил его... Отворачиваясь от них, часовой рвался взором к звездам».

А во сне Елены щелкает каблуками Шервинский и бодро провозглашает:

«— Жить, будем жить!!!

— А смерть придет, помирать будем... — пропел Николка и вошел.

В руках у него была гитара, но вся шея в крови, а на лбу желтый венчик с иконками. Елена мгновенно подумала, что он умрет, и горько зарыдала и проснулась с криком в ночи:

— Николка. О, Николка!»

Своей молитвой она спасла старшего брата. Но она не может спасти всех. Ее любви недостаточно для этого. Нужна какая-то большая, какая-то всесильная любовь. И она не по силам одной женщине.

«Последняя ночь расцвела, — продолжает Булгаков. — Во второй половине ее вся тяжелая синева, занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. В алтаре зажигали огоньки, и они проступали на завесе целыми крестами, кустами и квадратами. Над Днепром с грешной и окровавленной земли поднимался в

черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла — слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающе острый меч».

Первые строки этого отрывка напоминают древние славянские сказания об ангелах, зажигающих на небе звезды. О всенощной службе Вселенной, которую ведет хоровод звезд. От этих строк веет миром, теплом. От следующих за ними строк — холодом и враждою.

«Но он не страшен, — говорит Булгаков о мече. — Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

Так или иначе, но земля в «Белой гвардии» ответственна перед небом. Как и небо перед землею. Роман Булгакова заканчивается призывом взглянуть вверх. На то небо, где служат всенощную. Ирония Булгакова по отношению к «небу» и «раю» снимается этим торжественным описанием ночной службы.

Имеющий уши да слышит. То, что свершилось, и то, что описано в «Белой гвардии», должно было свершиться. Дважды в романах Булгакова повторяется почти одна и та же фраза. В «Белой гвардии»: «Все, что ни происходит, всегда так, как нужно, и только к лучшему». И в «Мастере и Маргарите»: «Все будет правильно, на этом построен мир». Ум Булгакова и острое зрение врача подсказывают ему, что все так и есть. Человек не вечен. Он, в конце концов, превращается в разлагающийся труп. И жизнь у него одна.

Но в самом Булгакове присутствуют два Булгакова: один — врач и реалист, другой — звездочет и поэт. Поэзия не признает доводов медицины. Поэзия спорит с логикой. Поэзия идеальна, ей временами присущ даже «абсолютный идеализм». Слова эти взяты нами из книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса», которую читал, когда писал «Мастера Маргариту», Булгаков.

«Человечеству одной философии мало, — говорил тот же Ренан, — ему нужна святость». Святость — вот что возносит литературу над фактами, делает ее литературой.

В «Белой гвардии» Булгаков и хроникер событий, почти репортер, с точностью описывающий, что и где происходит. Он нарочно называет номера домов, место действия, с неумолимостью ставит даты, чтоб показать, что он пишет не о своих фантазиях, а о реальности. Иногда гоголевский разлив речи (в описаниях Города, Днепра, ночи) сменяется короткой и сухой фразой отчета, заметки в газете, где фельетонная хлесткость как бы создает ритм легкой припрыжки, легкого вальсирования на краю пропасти. И телеграфно отстукивают строки, сообщающие о смертях, о дислокации войск, о чересполосице жизни Города.

Проза Булгакова двухслойна, иногда эти слои, один из которых, как

5 Зак. 615

взгляд сквозь стекло, невозмутим и не допускает никаких поблажек героям, другой идеален и чуть ли не застлан слезами — отслаиваются друг от друга и существуют как бы сами по себе. Но в финале его романа они начинают сближаться.

Цепь снов в «Белой гвардии» прорезает эти слои и все время удерживает их на одной нити, не позволяет им далеко отойти друг от друга, встать во враждебные отношения друг к другу. Сны выходят из пережитого и уплывают в пережитое, окрыляя его, не давая ему прерваться. Они шелестят над гвалтом и криком, над воплями о спасении, которые звучат из уст невинных, убиваемых петлюровцами. Сны утишают боль. Сны объясняют то, что необъяснимо, они, принимая свет неба, преобразовывают его в чувство.

Спор Алексея Турбина с чертом происходит во сне. Черт заостряет — черт чертовски неправ и чертовски прав, лжет, как лжет все бесовское, не зная любви. Еще Мефистофель в «Фаусте» называет любовь «сверхчертовским элементом». Только любовью можно победить черта, загнать в угол черта. «Меч исчезнет», — пишет Булгаков, надеясь на исчезновение вражды и братоубийства. Это не чеховские призывы идти вперед «к неведомой звезде». Это не иллюзии интеллигентов из «Вишневого сада». Герои Булгакова уже смогли убедиться, что звезды на небе поворачивают на кровь.

Им эти метафоры не нужны. В лучшем случае, они могут относиться к ним так, как относится к ним сам автор «Белой гвардии», — с грустной усмешкой. Вот отчего пробиваются они в своих снах к чему-то высшему, к какой-то высшей идее, которая спасет не только их, но и Россию.

Что будет с ними? Как разрешится неразрешенный спор барина и мужика? Пройдет ли мужицкий гнев, как пал, по русской земле, выжигая все, что на ней выросло? Выжжет ли он старую культуру? Нужны ли будут новому Граду Турбины и подобные им?

В романе нет на это ответа.

Лишь сны подают намек на ответ. В снах героев «Белой гвардии» разрешается то, что при свете дня отверг бы скептический ум автора. Именно во сне суровый Алексей Турбин (так похожий на самого Булгакова) «протягивает руки» к возникшему в небе образу Жилина. И Жилин откликается на этот жест.

«И наконец, — читаем мы на последней странице романа, — Петька Щеглов во флигеле видел сон.

Петька был маленький, поэтому он не интересовался ни большевиками, ни Петлюрой, ни Демоном. И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар.

Будто бы шел Петька по зеленому большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки. Во сне взрослые, когда им нужно бежать, прилипают к земле, стонут и мечутся, пытаясь оторвать ноги от трясины. Детские же ноги резвы и свободны. Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами. Вот весь сон Петьки. От удовольствия он расхохотался в ночи. И ему весело стрекотал сверчок за печкой. Петька стал видеть иные, легкие и радостные сны, а сверчок все пел и пел свою песню где-то в щели, в белом углу за ведром, оживляя сонную, бормочущую ночь в семье».

Сон этот предшествует финальному видению романа — видению о превращении креста в меч и об исчезновении меча. Он как бы подготавливает это видение и оправдывает его.

«Меч исчезнет» — это относится и ко сну Петьки Щеглова.

Сну Петьки откликается неумолчный сверчок, хранитель покоя в доме, и его песнь оживляет ночь в семье.

Семья остается в Городе, остается и мальчик Петька.

Его сны безгрешны, невинны. В них нет ни вражды, ни ненависти, ни страха. Все естественно в картинах сна — и цвет травы, и брызги воды на солнце. Кажется, Петька купается в теплый летний день и ловит в воде солнечный шар.

На дворе стоит зима. Мерзнет у бронепоезда «Пролетарий» в тоненькой шинельке одинокий часовой. У часового «страдальческие» глаза. Все настрадались в романе, всем больно. Только в чувствах Петьки нет страдания. Не есть ли его сон тот самый свет, который все же снизойдет на Россию, избранную почему-то местом для Страшного суда?

Холодно играют на небе звезды. «Туча красных» нависла над Городом. Все ждут конца. А Петька смеется в своем сне. Пожалуй, это единственное место в романе, где человек безгрешно отдается веселью. Где веселье не подкрашено горечью. Во сне Петьки царит мир — рука мира и милосердия как бы мирит их со всем народом. Не будь Петьки, Город бы вымер, превратился бы в одну стихию мщения. «Народушко» мял и топтал бы, и бесновался бы под управлением беса, не зная управы над собой. Город превратился бы в пустыню, оставив нам одни тени уходящих людей. Людей уходящих или готовящихся уйти, как Турбины.

Но, благодаря Петьке, они остаются. Этот сын прачки должен унаследовать то, за что, образно говоря, боролись и Турбины, и те, кто боролся с ними.

Безвинные протягивают руку воскресающим. Нить любви не рвется. Пародия, как мотив, сопутствующий всем снам в романе, отступает от сна Петьки. Перед взором читателя открывается чистый луг.

И над ним в вышине сияет солнце.

ДОМ И СВЕТ

1

Свет солнца светит во сне Петьки Щеглова. Свет луны бродит в снах Ивана Бездомного в конце «Мастера и Маргариты». Небо как бы остается героем и последнего романа Булгакова, но это иное небо и над иной землей.

И свет этого неба тоже иной.

Небо является здесь в аллегорических картинках жизни богоподобного Иешуа и просто как небо, от которого идет гроза и на котором ночью висит, как свидетель, яркая луна. Ее свет проникает в углы квартир и на дно душ, он бушует, неистовствует в конце романа, он разливается, как наводнение.

Но от этого в романе Булгакова не делается светлей.

Не скрадывает этой темноты и смех. Он разящ, караюù. Смех этот похож на то лезвие ножа, которое без труда входит под лопатку Иуды, когда его убивают в темную ночь в Ершалаиме.

Смех разит и убивает. Он не «светел», как смех Гоголя. Но это и не смех Щедрина.

В его карающей силе есть изящество. Он артистичен, этот убийственный смех. Он даже легок, шипуч, как шампанское. Но в это шампанское подмешан яд.

Стихия мщения, вырывающаяся на страницы «Белой гвардии» извне Города, здесь как бы накапливается в самом городе. Она зарождается в сердце мастера, в сердце его сердца — в его романе. Мастер призывает силы мщения из глубины своего воображения, и они нависают над Москвой, как нависает «туча красных» над Городом в «Белой гвардии».

Возмездие носит в «Мастере и Маргарите» центробежный характер, оно от центра идет вовне, расходясь кругами по периферии.

Периферия — это мир, окружающий мастера, это пространство нового Града, возникшего на остатках старой России.

И тут вспоминается цитата из Апокалипсиса, которую Булгаков приводит в начале «Белой гвардии»: «И Третий Ангел вылил чашу свою...» За Третьим Ангелом в «Откровении Иоанна Богослова» следует четвертый. Он выливает чашу свою на солнце, чтоб «зажечь людей огнем». «И жег людей сильный зной», — сказано в старинной книге.

Зной жжет героев «Мастера и Маргариты» — жжет Понтия Пилата, жжет шлемы латников, ожидающих смерти приговоренных на кресте, жжет народ. Зной стоит и в Москве на исходе мая, когда туда прибывает со своей «ревизией» Воланд.

История как будто продолжается. Сюжет остается тот же. И как будто только сейчас прервался разговор, который вел во сне с бесом Алексей Турбин, — потому что спорят в начале «Мастера и Маргариты» не о чем-нибудь, а о существовании Христа. И спорят руководитель Массолита Михаил Берлиоз и народный поэт Иван Бездомный.

Бездомный написал поэму о Христе — конечно, антирелигиозную. Сделал он это по заказу Берлиоза, занимающего одновременно пост редактора литературного журнала. Поэма получилась не совсем такой, какой бы хотел ее видеть редактор. Очертил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками, и, тем не менее, всю поэму приходилось, по мнению редактора, писать заново... Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича — изобразительная ли сила его таланта или полное незнакомство с вопросом, по которому он собирался писать, — но Иисус в его изображении получился ну совершенно как живой...»

Интересная подробность, вводящая нас в завязку романа. Один его герой — мастер, который появится позднее, пишет роман о Понтии Пилате и об Иешуа (одно из имен Христа), другой — о Христе. Пока они отдалены друг от друга миллионами верст непонимания, миллионами верст, разделяющими культуру и агитку. Но Иисус все равно получается у Ивана Бездомного «как живой».

На том, что герой его поэмы существовал, сходятся, видимо, одновременно и мастер, и Воланд (который говорит об этом без обиняков), и Иван Бездомный. Иначе из-за чего его перо не подчинилось Берлиозу?

С самого начала в роман вступает тема искусства. Она как бы оттеняет мотивы «Белой гвардии» — мотивы истории и судьбы, покоя и дома.

Панорама последнего романа Булгакова сильно сужена по сравнению с его первым романом. Если в «Белой гвардии» так или иначе охвачена вся Россия и в переживаемые ею события вовлечены все — от барина до мужика, если, наконец, Город в этом романе не просто Город, а государство российское во всем его многоликом разрезе, то город в «Мастере и Маргарите» все же Москва, а действующие лица его, обитатели Москвы — еще уже — авторы и потребители масскультуры.

Один из них Миша Берлиоз (как называет его интимно Булгаков), председатель правления Массолита, что расшифровывается как «массовая литература и литература для масс». У Миши почему-то иностранная фамилия, к тому же фамилия известного композитора, но иностранцев много в романе, хотя носят они и русские имена (например, Коровьев). Несчастный Берлиоз кончает свою жизнь под колесами трамвая, но это не только проделки черта, а и злая воля знакомой нам Аннушки, которая пролила на трамвайные рельсы подсолнечное масло.

Аннушка эта перешла из «Белой гвардии», где она была служанкой у Турбиных, в «Театральный роман» (там она приглядывала за хозяйством Максудова) и дожила до нового времени. Она сильно постарела и сделалась вороватой, но все же еще в некотором роде представляет ту «массу», для которой и кует свое искусство неутомимый Миша Берлиоз.

Видно, Аннушке не очень нравится то, что делает Берлиоз, а может, она поступает так из исконной нелюбви к интеллигентам, которой у нее, впрочем, раньше не было.

Предложение, которое делает Берлиоз поэту Бездомному, очень напоминает «заказы», которые делал поэту Русакову редактор другого журнала Шполянский в «Белой гвардии». Обоих поэтов, которых зовут по совпадению Иванами, наставляют писать богохульные стихи.

И тут и там действуют силы отрицающие, разрушающие. И на отрицание, предлагаемое Массолитом, мастер в романе Булгакова отвечает своим отрицанием — уходом от современной тематики. Он как бы нарочно пишет «совсем не о том» и за это попадает в сумасшедший дом. Недолог момент, когда мастер и Иван Бездомный, все же не ставший переделывать свою поэму, окажутся вместе.

«В нашей стране атеизм никого не удивляет, — дипломатически вежливо сказал Берлиоз, — большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге». И в это мгновенье уже вступивший с ним в беседу Воланд испуганно оглядывается и обводит «глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту».

Это напоминает небо в «Белой Гвардии», усыпанное пятиконечными марсами. Метафора одного рода — метафора унификации, и не зря Берлиоз говорит о русском народе не «народ», не «жители Москвы», а «население».

«Как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?» — скажет позже Воланд, передразнивая Берлиоза.

Берлиоз называет историю Иисуса «сказкой». Сам того не ведая, он дает определение жанра романа, который пишет (и уже написал) мастер, ибо это роман-сказка, роман-фантазия, роман-поэма о том, кого «не было», как утверждает Берлиоз, и никогда не будет.

Впрочем, тут мы должны сделать поправку и сразу разочаровать читателя. По нашему убеждению (может быть, весьма спорному), роман мастера, взявший себе в основание евангельский сюжет и почти идущий по канве его, не имеет никакого отношения к Евангелию. Это роман о судьбе мастера — и о судьбе романа. Писание романа, легенда о романе, пропажа романа и восстановление романа занимают умы героев романа и его создателя.

«Я вернулась, как несчастный Левий Матвей», — говорит Маргарита. Она сравнивает себя с учеником Иешуа, единственным из учеников, наблюдавшим муки учителя на кресте, Маргарита и возлюбленная мастера, и Магдалина при нем и при его романе, который, как и мастер, должен воскреснуть.

Сравнивая себя с Левием Матвеем, она невольно сравнивает мастера с Иешуа и выдает замысел Булгакова — подставить на место мастера Иешуа, у которого тот же путь.

Что касается второго романа, романа в романе, то есть событий, связанных с жизнью мастера в Москве и с необыкновенными похождениями «нечистой силы» в этом городе, то это тоже творение мастера, и мастер проговаривается об этом, когда Иван Бездомный рассказывает ему о происшествии на Патриарших прудах: «О, как я угадал! О, как я угадал!» К тому же он безошибочно называет имя Воланда, который не успел отрекомендоваться как Воланд ни одному из героев романа.

2

Итак, перед нами два романа, и оба — создание одной руки и одного воображения.

Кажется, что Иешуа руководит всеми событиями в романе о мастере, посылает в Москву Воланда, выручает мастера из сумасшедшего дома и, наконец, дарует ему вечный покой. Но на самом деле это совершает сам Мастер, уже знающий о своей судьбе всё. Мастер, в котором нетрудно разглядеть черты Михаила Афанасьевича Булгакова.

Слишком близко стоят рядом три фигуры — Булгаков, Иешуа и мастер. Отделить героя «Мастера и Маргариты» от самого автора, как это можно было сделать с героями «Белой гвардии», нелегко. В этом смысле «Мастер и Маргарита» более личный роман, чем «Белая гвардия». Если в «Белой гвардии» личная обида героев и личная их трагедия трансформировались в общее чувство вины, то в «Мастере и Маргарите» *обида сильнее вины,* болит больнее и подавляет остальные чувства.

Это имеет решающее значение для понимания идеи романа. Все же это роман мщения, роман расплаты. Не случайно слова «оплата», «счета оплачены» произносятся здесь с редкой настойчивостью. Мотив платы по счетам нарастает к концу действия.

Евангельский сюжет художественно «прикрывает» мастера. Он дает ему возможность выйти на простор мечты и на простор художественной свободы. Та свобода, о которой мечтает мастер в своем подвальчике и в палате больницы для умалишенных, дается ему в главах об Иешуа. Здесь он получает свободу для изображения своих страда-

ний и для своей изобразительности. Яркие «евангельские» главы настолько ярки, что забивают страдания. Ночь убийства Иуды, например, написана так, что, зачарованный ее описанием, забываешь, что убивают человека.

Краски иногда так ослепительны (дворец Пилата, жара во дворе и тень, белый плащ с кровавым подбоем и т. п.), что просто любуешься ими, забывая о терниях, вонзающихся в голову Иешуа. В сценах страдания на кресте и казни есть роскошь и изобилие изобразительности и нет простоты, приличествующей моменту.

Искусство в своем совершенстве как бы оттесняет боль, забивает боль. Так смотришь на картину Брюллова «Последний день Помпеи», восхищаясь красотой погибающих тел, светом и мраком, отступая сознанием от того, что у тебя на глазах погибает город.

Кисть мастера неистовствует в этих сценах. Она свободно летает, она вдохновенно отдается самой себе.

Можем ли мы осудить его за это? Нет. Можем ли мы сказать, что это только игра и чистое искусство? Тоже нет.

Так осуществляется бегство мастера в страну чудес. Оно предшествует его истинному удалению из романа. В конце концов, в сказке тоже льется кровь, но нам не страшно. Там героя разрубают на части, но он оживает, покропленный живой водой.

Но сказка сказке рознь. То, что происходит в Москве тридцатых годов, — веселое представление, «гастроль» господина Воланда и компании, которых выдумал мастер, и горькая действительность. Тут смесь сказки с несказкой, тут прихоть сюжета, который привлекает себе на помощь слишком мощные ассоциации. Оттого в последнем романе Булгакова мы наблюдаем смешение. То, что в «Белой гвардии» отстояло от людей, могло им видеться только в снах или в жаркую минуту откровения наедине с собой, тут выносится на площадь, под тент балагана, и недаром в одном театре, где я видел инсценировку «Мастера и Маргариты», Иешуа в конце спектакля наравне с другими актерами — изображающими Воланда, Коровьева, мастера и Пилата — выходил кланяться к зрителям. Режиссер принял и Иешуа за актера.

Театральность и цирковые трюки, разгул веселья, как будто поощряемые санкцией «неба» в романе, есть попытка мастера временно спастись в игре, заглушить свою муку игрой и вознаградить себя за свою бедную — по понятиям окружающих — жизнь. Он ставит перед реальностью увеличивающее зеркало и предоставляет ей возможность заглянуть в себя. Это зеркало искажает, ломает изображение, но оно и придает отражаемой в нем реальности величественность. Хотя это величественность отрицательная.

Если роман «Белая гвардия» был романом жизни и романом надежды (несмотря на льющуюся кровь), то «Мастер и Маргарита» — роман смерти и роман отчаяния.

Герои его умирают еще до своего ухода со сцены. Мертвые, они не спешат отбыть «на небо», а пребывают еще некоторое время на земле, чтобы увидеть плоды мщения. И за чертой жизни не оставляет их обида.

Узнав о гибели Берлиоза, мастер не жалеет о нем. Он жалеет только о том, что такая же участь не постигла латунских и других. Воланд, впрочем, не покладая рук работает на это пожелание мастера, отрезая головы его обидчикам, убивая их и отправляя в непотребном виде в преисподнюю. Он только и делает, что мстит.

Стихия мщения главенствует, хотя милосердие, как говорит Воланд, лезет здесь изо всех щелей. Его приходится изгонять, как ненужного пришельца.

Черт здесь и палач, и почти жертва этого милосердия, потому что ему — по воле мастера и Маргариты — приходится то и дело прощать кого-то, возвращать кому-то жизнь. В опустевший костюм Прохора Прохоровича вновь влетает его тело, оторванная голова Бенгальского возвращается на его шею, а превратившийся в борова человек в пенсне вновь превращается в человека в пенсне.

Кажется, что это даже не черт, а лишь артист, изображающий черта, падший ангел, вновь почувствовавший в себе ангела и лишь прикрывающийся черным плащом и принявший образ черта. Что именно с истинным чертом или сатаной приходится ему сводить счеты в этом романе. С тем, кто запрятал в клинику Стравинского мастера, кто сделал председателем Жилищного товарищества Никанора Ивановича Босого — хапугу и негодяя, кто поставил во главе Массолита Берлиоза и развратил Аннушку. Отрезанная голова Берлиоза катится в «Мастере и Маргарите» навстречу подлинному валу зла, который, как цунами, готов, кажется, поглотить народ. Не было бы этого — невидимого в романе — черта, не попали бы в сумасшедший дом два поэта, не бегал бы по Москве, дивя людей, в исподнем и с иконой на груди Иван Бездомный. И не существовал бы поэт Рюхин, злобно завидующий Пушкину, которого убил какой-то «белогвардеец» и тем самым открыл ему путь к бессмертию.

Черт борется с чертом? Получается, что так. Уверенные в себе и, казалось, всесильные руководители масскультуры (лиходеевы, латунские, римские, берлиозы) получают свое. Никанор Иванович Босой, уличенный в хранении иностранной валюты, отправляется под конвоем в учреждение, откуда не возвращаются так быстро.

Это уже не Страшный суд, а смешной суд, это суд искусства над жизнью, возмездие искусства и отмщение.

3

Идея Массолита терпит в романе фиаско. Это происходит на сеансе черной магии в театре варьете, где толпа лицезреет искусство для масс и так же в конце сеанса, как и руководители театра, оказывается раздетой. Голые женщины бегают по Москве и оглашают ее ночную тишину своими криками.

Разрыв между «массой» и мастером очевиден в романе. Аннушка так же безразлична к его творению, как и к творениям, создаваемым под крылом Берлиоза. Но есть тонкий перекидной мостик, по которому и роман мастера, и само искусство способны воссоединиться со зрителем и читателем. Этот мост — Иван Бездомный и его судьба.

Учитель и «ученик» (так называет Бездомного мастер) оказываются в одном положении. Иван Бездомный обретает дом, и мастер, не имевший крыши над головой, попадает в тот же дом. Это клиника Стравинского. Они становятся соседями по палатам.

Конечно, это не дом, а горькая метафора Булгакова. Здесь нет ни света, ни покоя. Только луна иногда безучастно заглянет в окно.

Маргарита видит во сне мастера, выходящего к ней навстречу из какого-то сруба или избушки. Она стоит на краю земли, в пустом поле, одна. Герои романа все время думают о доме, помышляют о доме, хотят обрести дом. Готический особняк, в котором благополучно живет до встречи с мастером Маргарита, не дом для нее. Подвальчик мастера — временное убежище. Где обитает Иван Бездомный, мы и вовсе не знаем. Если судить по его показаниям в клинике Стравинского, его дядя живет где-то под Вологдой. Стало быть, и сам Иван оттуда. В Москве он не москвич.

Только чертей (пусть и притворяющихся чертями) не беспокоит, где им жить. Они кочуют из квартиры в квартиру, легко открывая замки и поселяясь в чужом жилище, как в своем. Для них дом — Вселенная. Воланд, по его собственным словам, помнит еще времена императора Тиберия.

Он не прочь побывать там мысленно, он не прочь сослать туда и мастера. Потому что в Москве тому нечего делать. Мастер достиг последней стадии своей душевной болезни — страха. Страх гонит его из подвальчика, страх заставляет сжечь роман, страх заставил возненавидеть само творчество.

Алексей Турбин в конце «Белой гвардии» возвращается к своим обязанностям — обязанностям врача. Он верует, что он еще кому-то нужен. У мастера нет этой веры. Он устал.

Боль усталости, как голос скрипки, пробивается в романе Булгакова сквозь «хохот, визг, стоны, свист» и «крики страдания, ярости», которые «ненавистны» мастеру. Битье посуды в ресторане дома Грибоедова, стрельба из маузеров по Коту и ответные выстрелы Кота, вопли публики в театре варьете, когда партер и ложи засыпают фальшивыми банков-

скими билетами, — не могут заглушить этой безнадежной мелодии грусти.

Мастер уходит, он покидает свое Отечество.

Он, правда, оставляет вместо себя профессора истории и философии Ивана Николаевича Понырева (так теперь зовут Ивана Бездомного), он говорит о герое его поэмы: «Вы о нем продолжение напишите!» Он завещает ему и дело свое, и тему свою.

Но к своему собственному роману мастер уже равнодушен. Напечатают ли его? Прочтут ли его читатели? Это волнует Маргариту, но не мастера.

Если ему ненавистны даже «крики страданий», то что говорить о его душе? Она выжжена, «опустошена». Силы истрачены на преодоление непонимания, на писание, на муки непечатания. Мастер действительно болен в романе, но болен не сумасшествием, а болезнью усталости и потерею веры в искусство. В то, что оно спасет мир.

«Красота спасет мир», — говорила героиня Достоевского. Мастер в романе Булгакова сомневается в этом. Он и на любовь Маргариты отвечает вялой покорностью. Маргарита ведет его к чертям — он идет к чертям. Маргарита тянет его в комнату в подвальчике, он отправляется в подвальчик. Маргарита хочет воскрешения его романа, мастер не хочет.

Искусство бессмертно — утверждал Булгаков в «Белой гвардии». Тогда он еще верил в это. «И зазвучат клавиши...» — писал он о партитуре «Фауста», лежащей на рояле в квартире Турбиных.

Да, искусство бессмертно, соглашается мастер почти механически, да, «рукописи не горят». «Ваш роман принесет еще сюрпризы», — говорит ему Воланд. Мастер даже не откликается на это обещанье черта.

Что ж, говорит он Маргарите, если надо ради того, чтобы покинуть Москву, связаться с чертом, свяжемся с чертом. «Мы ограблены, измучены», — твердят в конце романа мастер и Маргарита. «Горькая нежность поднялась к сердцу мастера, и, неизвестно почему, он заплакал...» «Да, нити, нити, на моих глазах покрывается снегом голова... Смотри, какие у тебя глаза? В них пустыня... А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили, — речь Маргариты становилась бессвязной, Маргарита содрогалась от плача».

Как ни условен черт в последнем романе Булгакова, он все же черт. У него, по крайней мере, маска черта. «Правый глаз черный, левый почему-то зеленый».

Для того чтобы вызволить мастера из неволи, Маргарите приходится превратиться в «ведьму». Ей надо раздеться догола. Женщина должна на некоторое время перестать быть женщиной, то есть потерять стыд. Ей приходится летать на метле и голой стоять в присутствии Воланда.

В этой вызывающей чувственности тоже звучит мщение. Нежность любви исчезает под действием бесовского крема Азазелло. Маргарита начинает еще более косить глазами (до этого немножко ко-

сящий ее глаз был милой подробностью ее лица), и на ее губах появляется злая улыбка.

Чувственность в «Белой гвардии» была подавлена страданиями. В «Мастере и Маргарите» она, как бы вопреки им, предается безумию, как и танцующий лунный свет. На кабане летает по воздуху голая домработница Маргариты. Сама Маргарита без платья принимает гостей Сатаны. И даже на этом балу у Воланда, где действуют одни мертвецы, чувственность обнаруживает себя.

Игривые пассажи с молодыми ведьмами (прибавим сюда еще помощницу Воланда Геллу) не противоречат общей игровой природе романа. В царстве черта все позволено, так почему же не позволить себе обнажиться. «Заголимся и обнажимся!» — восклицали герои рассказа Достоевского «Бобок». Это тоже был их вызов — вызов мертвых живым.

4

Смерть своим растлевающим веянием веет в романе Булгакова. Она не столько вещественна, не столько материальна, сколько духовна, если так можно сказать о смерти. Дух смерти здесь сильнее наглядных доказательств. Здесь и умирают, кажется, как-то не всерьез, не так, как в «Белой гвардии». Но образ смерти и философия смерти, дарующие героям освобождение и избавление, кладут тень на все перипетии романа.

Если в «Белой гвардии» была надежда на продолжение рода или на возобновление рода (в любви Турбина-старшего и Юлии Рейсс, в любви Николки и сестры Най-Турса), если мальчик Петька Щеглов присоединялся к этой надежде, то дитя лишь раз появляется в последнем романе Булгакова и только на миг. Пролетая мимо дома, где живет ненавистный ей Латунский, в квартире которого она только что устроила разгром, Маргарита видит в окне маленького мальчика и, жалея и любя, посылает ему прощальный привет.

Мастер бездетен. Нет дома, нет семьи, нет детей. Дитя мастера и Маргариты — спасенный Маргаритой роман. И может быть, Иванушка Бездомный, которого мастер напоследок называет ласково: «Иванушка».

История как бы обрывается на том поколении, которое застал в Москве Воланд. Часы еще идут, герои справляются о времени происходящего, точно обозначаются часы и минуты, когда они встречаются, когда они покидают место встречи. «Часы показывали два часа ночи», — пишет Булгаков. «Ровно в половине десятого», — назначает Маргарита свидание Азазелло.

Часы идут по хроникерской привычке, по издавней привычке бывшего газетчика Булгакова.

Но все «уже кончено», — говорит в романе Воланд. Окончен не только

роман и кончена жизнь мастера, но и то, на продолжение чего еще могли рассчитывать в «Белой гвардии» Турбины.

Оставляя Иванушке Бездомному совет продолжить его поэму, мастер не знает (или не хочет знать), что ранее в беседе с профессором Стравинским Иван Бездомный сказал: «Я больше стихов писать не буду».

Может, он сказал эти слова для профессора, а может, и для себя. Он и сам в конце романа становится профессором истории и философии, помня о том, что мастер, знакомясь с ним в палате сумасшедшего дома, назвал себя не только мастером, но и «историком».

Может быть, «ученик» мастера потому и садится за исторические книги и старается познать философию, чтоб на новом круге судьбы вернуться к тому, чем кончил мастер. И таким образом соединить порвавшуюся цепь.

Волны любви, проходящие через холод и остывание смерти, через ее ледяное дыхание, «отогревают» на какое-то время роман Булгакова, разбрасывают по нему тепло и свет. Маргарита просит Воланда о несчастной Фриде. Мастер ласково называет Бездомного, как сына, Иванушка. «Не бойся», — говорит Маргарита мальчику, который в страхе зовет мать.

Но и любовь в «Мастере и Маргарите» уже не может обойтись без черта. Без его сверхъестественной поддержки. Любовь зябнет в романе. Ей неуютно. Она, наконец, не всесильна. Тень отчаяния падает здесь и на любовь.

Разве в «пустыне» что-нибудь растёт? Разве зародится на песке зеленый росток любви? Разве луна — это зеркало солнца — может дать ему свет, чтоб он поднялся?

«Он не заслужил света, — говорит о мастере Левий Матвей, — он заслужил покой».

Воланд спорит с ним, доказывает, что их свет — свет, которым награждают там, на «небе», — голый свет, чистенький свет, стерильный свет. Он даже не отбрасывает тени. Но Левий настаивает на своем. Это не приговор Иешуа и не приговор «неба». Это сам мастер карает себя за то, что из его души ушла любовь. Тот, кто покидает дом и кого покидает любовь, не заслужил света.

Но чем мастер хуже вахмистра Жилина или полковника Най-Турса? Разве он не страдал? Разве он поступился совестью? Он выстоял, он дописал свой роман.

Но его роман никого не спас. Свет ушел из его сердца еще до того, как он этот роман окончил. Он ушел из его сердца и из романа. Свет луны, которым освещается конец «Мастера и Маргариты», не свет. Он свет смерти. Луна у Булгакова просто «фонарь», ей все равно, над чем висеть и чему быть свидетелем. Она может висеть над Ершалаимом, где собираются распять Иешуа, над больницей, где лечат здоровых, над садом, где убивают Иуду, и над спящей Москвой. Она безразлична к происходящему.

«Горделивое равнодушие» охватывает мастера, когда он — уже мертвый — прощается с Москвой.

«Все мы в крови повинны» — произносит в конце «Белой гвардии» Елена Турбина. Турбины остаются, мастер уходит. Он не хочет взять на себя вину даже за приказы Воланда, за сказочные отрезания голов, разрывы туловищ, за пожары и поджоги, за оргии Кота и Коровьева. Он не хочет повиниться в своем мщении.

Он говорит об этом словами Воланда: *все счета оплачены.*

Глядя на картину, изображавшую героев 1812 года, Алексей Турбин призывал на помощь историю. Мастер, глядя на Москву, не вспоминает о ней. Для него связи с историей порваны.

И, тем не менее, он медлит. Уже всхрапывают кони, стоящие за его спиной, молча, но с напряжением ждут, когда он попрощается с городом, всадники, а мастер все стоит и стоит у обрыва над Москвой-рекой и смотрит на потухающий под солнцем город. Черти спокойны. Им вид города с ломающимися в окнах лучами, с пряничными башнями Ново-Девичьего монастыря ни о чем не говорит. Но для мастера это дом, родина.

Минута следует за минутой, невидимые часы останавливаются, и в романе образуется пауза, которая похожа на то остановившееся время, которое позволяет себе «задержать» в ночь бала Воланд. Стрелки часов слипаются, как мгновения агонии Алексея Турбина.

Мастер о чем-то спорит с Москвой, даже грозит ей, но он слишком долго стоит над обрывом, готовый, кажется, рухнуть вниз вместе с обвалившейся от свиста Коровьева землей, с треснувшим от этого свиста берегом. Это затянувшееся молчание в романе, эта нежданная пауза в сюжете, где все вихрем неслось и заворачивалось, как смерч, есть отлет Булгакова от стихии сатиры. Куда-то уносится, убегает она, как уносится в сторону надвигающаяся на город гроза.

Тихо и печально делается на земле. О, мастер, «романтический мастер», «трижды романтический мастер», ты не можешь так просто уйти!

Пусть уверяют нас, что у него «исколотая иглами память», что он устал, измучен, сломлен, наконец, — город, где ему причинили столько боли, где он нищенствовал в подвальчике, где его сажали в тюрьму и в сумасшедший дом, а роман его поносили и не давали печатать, — все же приковывает его взоры.

Маргарита и Воланд зовут мастера в путь. Но мастер все стоит над обрывом и не может сдвинуться с места. «В первые мгновения, — пишет Булгаков, — к сердцу подкралась щемящая грусть, но очень быстро она сменилась сладковатой тревогой, бродячим цыганским волнением.

— Навсегда! — это надо осмыслить, — прошептал мастер и лизнул сухие, растрескавшиеся губы. Он стал прислушиваться и точно отмечать все, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в

чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилась горделивым равнодушием, а оно предчувствием постоянного покоя.

Группа всадников дожидалась мастера молча».

Но, несмотря на описанную перемену чувств, мастер заставляет их ждать и ждать. Он то жестикулирует, будто о чем-то говорит с городом, то наклоняет низко голову и смотрит в землю, то, поднявши ее, бросает взгляд далеко-далеко, «как бы стараясь перебросить» его «через весь город». Он прощается не с Москвой, а с Россией.

И, глядя на него, начинает грустить и Маргарита. «Меня охватила грусть... — говорит она Воланду. — Не правда ли, мессир, она вполне естественна даже тогда, когда человек знает, что в конце... дороги его ждет счастье?.. Я боюсь, что это кончится слезами...»

Лицо Маргариты меняется перед прощанием. Оно делается мягким, женственным. Если раньше в этом лице преобладали черты «ведьмы», черты мщения и сама любовь Маргариты к мастеру была заряжена мщением и отмщением, то теперь его омывают чистые слезы.

Свист Бегемота, поднимающий на дыбы коней, заставляет лишь вздрогнуть мастера. Он не отзывается на этот призыв к бегству. И лишь оглушительный свист Коровьева, от которого на воздух взлетает тяжелое дубовое дерево, как бы пробуждает его от гипноза.

«— Ну, что же, — обратился к нему Воланд с высоты своего коня, — все счета оплачены? Прощание совершилось?

— Да, совершилось, — ответил мастер и, успокоившись, поглядел в лицо Воланду прямо и смело.

И тогда раздался трубный глас сатаны: «Пора,» — и понеслись кони, и город за их спинами ушел в землю и оставил по себе только туман».

5

Как страшен этот уход и как беспощадно он оплачен! Разве счеты мастера с жизнью — это сгоревший Массолит? Разве комедия в театре варьете и расчёт с теми, кто сторожил, гнал, сажал в сумасшедший дом мастера, — оплата всех счетов?

Рука Булгакова карает обидчиков мастера, но она не щадит и мастера. И «это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его».

Смерть, как и разгул стихии мщения, для мастера — освобождение. Но это не свобода счастья, о котором говорит Воланду Маргарита. Это свобода пустоты и покоя, в котором ни творчеству, ни любви уже нет мес-

та. Посмертного существования мастера мы представить не можем.

Смерть от усталости, от разуверения в себе, в искусстве и даже в любви оплачивается одиночеством. В этом смысле мастер «не дотягивает» до своего двойника — Иешуа, который все же воскресает в романе, чтобы простить Пилата.

Что ждет мастера по ту сторону жизни? «Я уже больше не буду писать о нем, — говорит он, прощаясь с Иваном Бездомным, имея в виду героя своего романа. — Я буду занят другим».

Так чем же? «Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? — спрашивает его Воланд. — Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула?» Воланд смеется над мастером. Мастер сам смеется над собой. В пустоте ничего не создашь. Реторта — не тот сосуд, в котором рождаются живые люди.

Так что же ждет мастера? Алхимия? И какой новый гомункул может вдохновить его на писание? Уж не тот ли, которого старался найти Воланд в момент сеанса черной магии в театре варьете, когда стремился рассмотреть москвичей «в массе»?

В романе есть жестокая фраза: «Не бывает так, чтоб все стало, как было». Это относится и к писанию мастера. Мастеру больше не о чем писать.

«— ...Скажи мне, любезный Фагот, — обращается Воланд к своему помощнику во время сеанса, — как, по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?...

— Точно так, мессир...

— Ты прав. Горожане сильно изменились внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. О костюмах нечего уж и говорить, но появились эти... как их... трамваи, автомобили...

— Автобусы, — почтительно подсказал Фагот».

«— Ну, что же, — продолжает о москвичах Воланд, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их».

Оценки черта щедрее оценки мастера. Черт с любопытством вглядывается в лица людей, мастеру до них нет дела. Вот где утраты последнего романа Булгакова по сравнению с его первым романом.

Даже Воланд теряется перед этой трагедией усталости, трагедией желания уйти из мира, покинуть жизнь.

Человек обычно цепляется за жизнь и просит беса о продолжении ее. Здесь он ничего не хочет от него. Он разрешает бесу лишить его жизни. Он мог бы просто выпить яд и покончить самоубийством, но он передоверяет это Азазелло, который без труда превращает мастера и Маргариту из живых в мертвых.

В литературе бес всегда искушал героя, предлагая ему соблазнительные условия в обмен на душу. Здесь герой искушает беса. Он дает ему порезвиться и покрасоваться, попаясничать и погордиться своим могуществом, а затем сбрасывает его в пропасть, потому что тот ему больше не нужен.

«Рукописи не горят» — это мщение и гордыня. И конечно, самозащита. Хотя эти слова произносит Воланд, это слова мастера. Если вы сломали меня, говорит он кому-то, то вы не убили мой роман. Вы ничего с этим не сможете поделать. Мои черты в моем романе сильнее вас. Горит дом Грибоедова (ничего, отстроят «лучше прежнего», — шутит Воланд), горит подвальчик, в котором провели свой последний день мастер и Маргарита, но нельзя сжечь роман.

И все же... Рукописи не горят, но люди умирают. Их мучают, им больно. Как ни хранили, ни берегли роман мастера, ни собирали его по листочкам, ни возрождали из пепла, — он, воскреснув, не принес облегчения ни мастеру, ни Маргарите. Он, как и мастер, ушел в свое бессмертие.

Это награда мастеру, как награда мастера чертям — их превращение в прекрасных рыцарей. Что ж, черти того заслужили. Орудия смеха мастера, они должны были хоть что-то получить за то, что достаточно посмешили нас.

В «Мастере и Маргарите», как было сказано, Булгаков сомневается в возрождающейся силе искусства, хотя дописывает он свой роман умирающей рукой. Он борется со смертью самим писанием.

За романом Булгакова стоит подвиг Булгакова. Но и за этот подвиг он не хочет наградить ни себя, ни героя светом.

6

В романе есть фраза: «Каждому будет дано по его вере». Ее произносит Воланд. Она как бы спорит с тем эпиграфом из «Белой гвардии», где сказано, что каждому будет воздано по делам его.

Но тут нет противоречия. Ибо и «вера» и «дело» есть, по убеждению Булгакова, любовь. На любви все завязано. Само «продолжение» жизни, о котором толкует мастер, оставляя свой последний завет Иванушке, есть любовь. Стихия любви, стихия лирическая вступила в единоборство со стихией уничтожительно-сатирической. Эпический конфликт поднимал роман на ту высоту, с которой было видно дальше, чем с Воробьевых гор. Или с лунной дороги, ведущей в Ершалаим.

В этом смысле «Белая гвардия» — последний классический роман русской литературы. Роман, завершающий целый век ее развития, век, так светло начавшийся в творениях Пушкина. Недаром и отсчет «Белой гвардии» — отсчет пушкинский. Тут все меряется Пушкиным и вдохновляется

Пушкиным. Все непушкинское или искаженно-пушкинское осмеивается, все нетленно-пушкинское возвышается.

Пушкинское лишь редкими искрами сверкает в последнем романе Булгакова.

Может быть, эта утрата пушкинского есть одновременно приобретение гоголевского?

Булгаков не раз называл Гоголя своим «Учителем».

Он своим любимым героям дал гоголевские черты. Острый птичий нос у Николки в «Белой гвардии», острый нос и у мастера в «Мастере и Маргарите». Гоголь появляется и в «Театральном романе». Он изображен на картине, висящей в фойе Независимого Театра. У него «длиннейший птичий нос, больные встревоженные глаза, с волосами, ниспадавшими прямыми прядями, и изможденные щеки».

Есть соблазн сравнить этот портрет Гоголя времен писания второго тома «Мертвых душ» с портретом мастера в «Мастере и Маргарите».

Но это лишь внешнее сходство.

Ранний Булгаков гораздо ближе позднему Гоголю, чем поздний Булгаков позднему Гоголю, да и Гоголю в целом. Гоголевские слезы как бы высыхают в смехе Булгакова. Происходит ужесточение смеха, что отделяет ученика от Учителя.

Герои Гоголя, посмеявшись над Россией и над собой, не оставляли дома. Они поднимали себя из развалин, как поднимает себя из развалин во втором томе «Мертвых душ» Чичиков, и отправлялись в глубину России, чтоб оттуда начать свое возвращение.

Так же поступали герои Достоевского и Толстого.

За спиной Булгакова была великая русская литература и русская традиция, согласно которой даже уход, бегство, отъезд, удаление героя со сцены (или даже из жизни) должен был обернуться возвратом.

Герои русской литературы находили свою смерть и свои могилы на русской земле. Они шли или в революцию, как Алеша Карамазов, — шли из церквей и монастырей, — или в церковь и монастырь, как герои второго тома «Мертвых душ» или романов Лескова.

Они шли на каторгу, как Раскольников, чтоб замолить вину, или шли вслед за каторжниками, чувствуя ту же вину, как герой толстовского «Воскресения». Они не покидали своего дома.

Булгаковский мастер порывает с этой традицией. Он уходит окончательно и навсегда. И не жалеет об этом. Пауза на Воробьевых горах, как бы значительна она ни была, остается лишь паузой.

И все же именно она — центр романа, а не сцены мщения и торжества смеха. Центр — беззвучный монолог мастера и плач Маргариты на Воробьевых горах.

Покоя нет, он только снится.. Покоя в родном доме быть не может. Вечного покоя тем более. В доме, в России героев ждут «мучения» и угрызения совести, приступы безверия и обретения света в вере. Великие книги русской литературы всегда заканчивались на этой ноте. Русская литература шла к этому от Пушкина к Блоку, который в своей последней поэме — в «Двенадцати», — несмотря на кровь, тоже увидел свет впереди. Свет разрывал туман.

«Белая гвардия» замыкает этот ряд. «Мастер и Маргарита» уже создание иной эпохи.

И все-таки мастер не Фауст, хотя эпиграф из Гёте и предваряет роман. Все-таки это не благополучный Фауст, который, убив на дуэли Валентина, погубив Маргариту и ее дитя, а затем Филемона и Бавкиду (на его совести, по крайней мере, пять жизней), без душевного содрогания поднимается на небо.

Тут «вечный сюжет» как-то ломается под влиянием русских условий. Эльфы под пение муз возносят Фауста в обиталище ангелов. Он там теперь равный среди равных. Ему дано вкушать вполне заслуженный им свет. Но чем он заслужил его? Тем, что построил плотину да город?

Фауста в трагедии Гёте спасает и оправдывает дело — для героя русского романа это не оправдание. Ему подавай оправдание души, чистую совесть. Иначе он будет терзаться и казнить себя. Никакое дело — даже самое грандиозное по масштабам — не способно спасти его, если совесть его нечиста. Он себе света задаром не потребует и задаром его не получит.

Это лишний раз подтверждает последний роман Булгакова.

7

Осталось сказать о природе света, что в конце «Мастера и Маргариты» освещает ушедших и оставшихся. О свете луны, которая освещает дорогу Понтию Пилату, которая манит, мучит, дразнит героев и «играет» с ними и «шалит».

Да, луна «шалит» у Булгакова, как «играет» в его первом романе Венера.

Ночь полнолуния как будто возвращает профессора истории и философии Ивана Понырева к высшей жизни. Странное и необъяснимое начинается в эту ночь. Шалит луна, шалит кровь в жилах булгаковского Иванушки. Он начинает верить в то, что происшедшее с ним в романе мастера не было сном, наваждением. Или очередным фокусом Воланда. Он верит в это, как можно верить только в загробное существование или воскрешение мертвых. Он верит, что те, кто ушел из жизни на его глазах (мастер и Маргарита), живы.

Луна у Булгакова — солнце мертвых. Ее свет — свет тревоги, раздражающий свет; свет болезни, наконец. Потому что рядом со спящим (и во сне бодрствующим) Иваном на тумбочке лежит наготове шприц и

ампула с жидкостью, похожей на крепко заваренный чай. Жена должна сделать ему укол, чтоб он вернулся в «нормальное» состояние.

Эта щемящая подробность — шприц у постели Иванушки — не очень обнадеживает. И у Иванушки, как и у мастера, уже «исколотая память».

От света луны не поднимаются всходы, не распускаются листья, не оживают деревья. От него ничего не родится. Он безысходен.

Свет луны — это свет обманов, свет игры света, который не может признать за истинный свет Булгаков. Поэтому он отводит ему раздражающую функцию. Поэтому он позволяет луне «неистовствовать, обрушивать потоки света прямо на Ивана» и устраивать в комнате его «лунное наводнение».

Называя своего героя Иванушкой, Булгаков не только отдает ему прощальную ласку мастера. Не только желание мастера остаться на родине. Иванушка — герой русской сказки, а роман Булгакова, как мы уже сказали, сказка.

В сказке Иванушке-дурачку (а на самом деле умному) все удавалось — и поймать за хвост жар-птицу, и расколдовать заколдованную царевну, и даже получить за ней в приданое царство. Иванушка — дитя воображения народа и надежда народного сознания, которое при всех обстоятельствах — уповало на чудо. Чудо, являющееся мотором русской истории.

Булгаков верует в Иванушку и опасается за Иванушку. Он видит в его судьбе повторение судьбы мастера. Вот отчего безнадежен диалог Ивана Понырева с луной.

В минуты лунного наводнения Иван Николаевич Понырев спит в своей комнате «со счастливым лицом». Но его счастье сторожит острый шприц.

Искус мщения, искус оплаты всех счетов преодолен этим концом. Потому что, как в сцене на Воробьевых горах, читателя охватывают горе и боль. Роман вновь делается чувствителен к боли, глушимой стихией смеха и игрой искусства. В нем возрождается то, что, кажется, навсегда ушло вместе с уходом мастера и Маргариты.

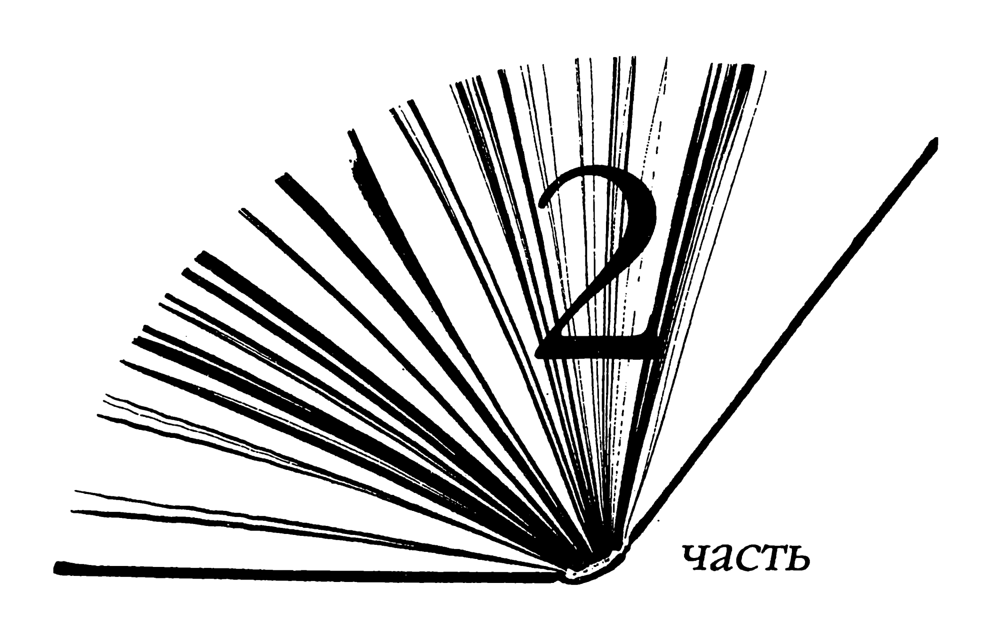
«Гори, страдание!» — восклицает, прощаясь с жизнью, Маргарита. Но страдание не сгорает в огне, как не горят и рукописи.

Последний роман Булгакова протягивает руку первому роману Булгакова. Ставшие отдаленными берега оказываются в зоне взаимной видимости. Интересно, что Воланд, всюду называющий себя «немцем» и тем подчеркивающий свое родство с Мефистофелем, — все время говорит с акцентом. Но стоит ему начать читать роман мастера о Понтии Пилате вслух, как акцент тут же исчезает. Он читает на чистейшем русском языке.

Потому что роман этот — русский. И о русском. И сам Воланд — герой русского романа.

1984

ПОРТРЕТЫ



ПУТЕШЕСТВИЕ К НАБОКОВУ
Из дневника одной телевизионной поездки

Путешествие это началось в Москве, в мемориальных комнатах Гоголя, на Никитском бульваре, 7. Набоков никогда не был в Москве. Человек исключительно петербургский, родившийся, учившийся и до 18 лет живший в петровской столице, он не видел ни Кремля, ни памятника Пушкину, ни этих комнат, к которым, быть может, не раз устремлялось его воображение. Ибо Гоголь был отмечен его благосклонностью более, чем кто-либо из русских классиков.

В романе «Дар» есть диалог двух героев — Годунова-Чердынцева и Кончеева. И в этом диалоге, где два поэта, два талантливых русских человека, оказавшиеся в эмиграции, вспоминают XIX век, заходит речь и о Гоголе: «Я думаю, что мы весь состав его пропустим», — говорит Кончеев. Это значит, что поезд Гоголя без досмотра проходит в вечность.

Впрочем, несколько хвостовых вагонов у этого состава Набоков все же отцепил. И без жалости загнал в тупик. То были, конечно, «Выбранные места из переписки с друзьями», «Авторская исповедь», второй том «Мертвых душ», «Размышления о Божественной литургии». Для Набокова не существовало Гоголя — учителя жизни, для него существовал только Гоголь-поэт.

Его претензии к своему кумиру общеизвестны (Гоголь — «феномен языка, а не идей»), но как бы сам автор «Шинели» отнесся к этому вольному сыну эфира? На ум сразу приходят стихи Набокова:

Остаюсь я безбожником с вольной душой
в этом мире, кишащем богами.

Если подойти к этим строчкам по-набоковски, то их вообще не стоит принимать в расчет. Потому что это не стихи, а декларация. К тому же в

атеистическом контексте странно звучит слово «душа». Все же душу вдохнул в нас Бог. Он же дал некоторым избранным, к которым Набоков причислял и себя, дар, или талант. Дар даруется, и хотя и дается даром, есть все же подношение свыше, а не материальная комбинация клеток.

Набоков знал это не хуже нас. Он, кстати, воспитан был в семье православно-христианской, где жили по закону любви, превратившей детство Набокова в рай. В романе «Подвиг» он пишет о матери: «... Через ее голос и любовь такое же ощущение Бога, как то, что живет в ней самой».

Тем не менее, следуя штампам советского литературоведения, Набоков в книге «Николай Гоголь» пишет, что Гоголя уморили не только врачи, но и священник-изувер отец Матвей Константиновский. Я думаю, он был бы смущен, увидев в мемориальных комнатах на Никитском в головах постели Гоголя образ Николая Чудотворца, с которым тот не расставался, путешествуя по морю и по суху.

Единственное, что порадовало бы его сердце здесь, это стоящая в углу под иконой конторка — точно такую же конторку, за которой писал сам Набоков, я увидел в доме его сына, когда наша съемочная группа, делающая программу «Вечера в доме Гоголя», оказалась в Швейцарии, в городке Монтрё.

Монтрё — курортный городок. Здесь с 1960 по 1977 год в гостинице «Палас-отель» жил Набоков и здесь же находится вилла его сына.

О встрече с сыном Набокова я еще расскажу, а сейчас вернемся к теме «Набоков и Гоголь». Книга Набокова о Гоголе, составленная из его лекций, может перекрыть многое из того, что он написал. Это книга мастера о мастере. Гений детали, Набоков выхватывает у Гоголя такие подробности, так неожиданно разворачивает его текст, что читатель, наслаждаясь искусством и автора и его героя, сам, отчасти, становится поэтом. Он начинает ценить наслаждение чтения, ибо к знакомым страницам Гоголя приходится возвращаться по нескольку раз.

Набоков наводит на Гоголя оптическое стекло, и мелкое в его глазах становится крупным, видна каждая пылинка текста, каждый изгиб узора, как видны они в микроскоп, над которым часами простаивал Набоков, разглядывая своих бабочек. Бабочка стала семейным опознавательным знаком Набоковых: ее абрис на письмах Набокова к сестре, на его рукописях, десятки рисунков, изображающих бабочку, развешаны на стенах в доме его сына. Бабочка для Набокова — это герб искусства. Его шифр ясен и прост. И он натурален, как натурален и первороден рисунок листа на дереве, рисунок цветка.

У Гоголя — птица-тройка, у Набокова — бабочка. В конце первого тома «Мертвых душ» кони Гоголя превращаются в изваяния, их «медные

груди» разрывают воздух. Бабочка Набокова скромно порхает, не удаляясь от ландшафта, высота ее полета ограничена, близка к земле. Но тайнопись ее расцветки не менее загадочна, чем письмена народа майя.

У Гоголя, пишет Набоков, комическое отделено от космического одной свистящей буквой «с». Так мог сказать только тот, кто сам ощущает на слух эту близость.

Сколько сближений и сколько различий!

Музыка языка. Культ искусства. Магический идеализм (выражение К. Мочульского). Гоголь: «искусство есть примирение с жизнью». Набоков: «однажды увиденное (то есть, запечатленное глазом, а затем пером. — *И. З.*) не может быть возвращено в хаос никогда».

Протоиерей В. Зеньковский назвал бы это «эстетическим гуманизмом», но Набоков при словах «гуманизм», «гуманность» всегда морщился — они были затерты в XX веке. Касаясь последних дней Гоголя, он замечает, что ему претит писать о них, так как «картина эта неприятна и бьет на жалость».

Все, что бьет на жалость, для Набокова, говоря его языком, «слюни». Вот строки из романа «Отчаяние»: «Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стишок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни». Пардон, «Шульд унд Зюне».

У Гоголя в финале «Записок сумасшедшего» читаем: «Сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой, Италия; вон и русские избы виднеются. Дом ли мой синеет вдали? Мать ли моя сидит под окном?»

Гоголевский сумасшедший скачет на тройке из Испании (то есть сумасшедшего дома) в Россию. Его тройка, в отличие от тройки Чичикова, летит назад, а не вперед, и не Петербург — место его назначения, а отчий дом, окно матери.

Впервые за все время ведения дневника в этой последней записи, над которой вверх ногами стоит название месяца, а цифры впрыгивают между слогами отдельных слов, герой Гоголя обращается за помощью к Богу. «Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду... Спасите меня, возьмите меня!» Этот стон, эта молитва переходят в плач, обращенный к матери: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Прижми ко груди своего бедного сиротку!»

Пародируя «струну в тумане», Набоков пародирует и весь этот кусок, из которого ее вырвать нельзя, так как «струна» — таинственный отзвук на мольбы Поприщина. Походя достается тут и Тургеневу (роман «Дым»), ну а «Кровь и слюни» — это, конечно, «Преступление и наказание»: сначала «кровь» — убийство старухи, а потом «слюни» — раскаяние.

В трех строках сразу три стрелы в три адреса! И все эти адреса — русская литература XIX века.

Набоков стоит по отношению к ней как-то боком, стоит оппозиционно, как непослушное дитя, для которого отцовские заповеди — уже не закон. Можно сказать, что проза Набокова — это на две трети полемика. Вызывающая полемика с «отцами» и «дедами», навесившими, по его мнению, на литературу слишком тяжкие гири.

Я уж не говорю о Чернышевском (роман «Дар»), который для Набокова просто литературный кастрат, но он не приемлет не только учительства Чернышевского, но и наставничества Толстого. Сын своего века, объявившего безбожие Богом, а в искусстве поставившего «чистоту слога» выше «чистоты души», он, безусловно, на стороне «чистоты слога».

Формула о приоритете «чистоты души» над «чистотой слога» принадлежит Ивану Киреевскому, — Набоков на эту формулу отвечает своей, вкладывая в уста героя «Лолиты» такой стишок:

Так пошлиною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты!

Стишок неуклюж и бездарен, но тем сильнее эффект глумления. Слово «пошлина» точно передает мысль Набокова. «Пошлина» созвучна «пошлости» — созвучие неслучайное. То, без чего Гоголь и Толстой не мыслили своего существования, а тем более, писания, то для Набокова пошлость, пошлый налог на искусство, которое должно быть свободно, как и его творец.

* * *

В маленькой и тесной Женеве мы отыскали больницу, где назначила нам встречу сестра Набокова Елена Владимировна Сикорская. Накануне нашего приезда она сломала руку, но когда мы дозвонились до ее близких, передала, что будет рада видеть людей из России.

Вместе с камерой и софитами мы ввалились в больничную палату и увидели лежащую на высоких подушках маленькую женщину. Ее правая рука была подвешена к какой-то штанге. Милое лицо, добрая улыбка, выцветшие, как васильки в августе, глаза. Полтора часа рассказывала она нам о брате, утомленная, все чаще делая паузы и откидываясь на подушки, но ни разу улыбка не сошла с ее губ, ни одно движение не выдало нетерпения.

Вот наш разговор.

— Елена Владимировна, говорят, Вы несколько раз бывали в Советском Союзе, причем, бывали почти инкогнито. У Вас другая фамилия, и власти могли не знать, что Вы — сестра Набокова.

— Все равно следили, телефон моей подруги, у которой я останавливалась, прослушивался.

— Как Вы в первый раз увидели Ваш дом на Большой Морской?

— Это было в 1969 году. Я отправилась туда одна. Прихожу, а там в подъезде сидят какие-то бабушки. Они спрашивают очень вежливо, кого мне нужно... Я говорю: нет, мне никого не нужно, я бы хотела только подняться и спуститься. А зачем, говорят, вам? А я, говорю, жила тут... «А в какой комнате вы жили?» Я отвечаю: во всех. Нет, говорят они, эти времена прошли, идите себе домой. Тогда я взяла мою приятельницу и мы умудрились бабушек уговорить. Пустили. Я увидела наши комнаты, витражи.

— Елена Владимировна, я только что прочитал Вашу переписку с Владимиром Владимировичем. Какие трогательные отношения были у вас. И сколько тепла в его письмах. Он в них совсем не похож на легенду о себе — надменный метр, холодное сердце.

— Да что вы! Это был веселый, радушный, отзывчивый, очень разговорчивый, приятный с людьми человек. Мы с ним больше всего сошлись, когда приехали в Крым после 17-го года. Он очень хорошо рисовал и меня учил рисовать. Затем, конечно, история с бабочками. Я хотела тоже знать все их имена. Мы проводили очень много времени вместе. Он читал мне свои стихи. Ну, а потом мы расстались на 23 года.

Поясню для читателя, что Елена Владимировна Сикорская служила сначала в Праге, где жили ее мать и брат Сергей (он погиб в немецком концентрационном лагере), затем, после войны — перебралась в Женеву, где работала в библиотеке ООН. Набоков писал ей письма в Прагу и Женеву из Америки.

Письма эти полны ласки, заботы, дружеских розыгрышей и ненавязчивых советов (Набоков был старше своей сестры на семь лет). Главное в них — беспокойство о ее судьбе, о ее сыне Жикочке, о том, чтоб как-то перетащить ее в безопасные Соединенные Штаты.

От Елены Владимировны я узнал, что Набоков не любил музыки («музыка для него была шум»), а любил только цыганское пение. На концерты не ходил, не имел в номере телевизора. Я спросил её, почему он жил в гостинице. Ведь Набоков в те годы (после «Лолиты») мог купить себе дом. Елена Владимировна ответила просто, имея в виду брата и его жену Веру Евсеевну: «Потому что им было скучно покупать мебель».

— Один раз они в «Палас-отеле» взяли в номер телевизор, — продолжала Елена Владимировна, — знаете, по какому поводу? Когда американцы полетели на Луну. Это его страшно волновало, он страшно переживал, был в полном восторге от этого. Но как только американцы вернулись, телевизор был возвращен обратно.

— А как менялись его представления о России?

— Оставались, как в детстве. Я сейчас как раз об этом думала: если б он был жив, поехал ли бы он в Петербург или нет. Мне кажется, что нет. Потому что это было уже не то. Я из своих поездок привозила ему снимки, которые делала сама, в том числе снимки Рожествено, он даже в стихах упоминает о них: «С серого Севера пришли эти снимки».

— Узнали ли вы друг друга, встретившись в Женеве после долгой разлуки?

— Конечно, мы изменились. Но тон его писем доносил до меня его голос, и тот же голос прозвучал при встрече.

Набоков писал сестре из Америки: «Снег идет... Окошко в ванной, чтобы не дуло, прикрыто куском папиного белого в голубую полоску халата, который он носил в 1921—1922 гг.» И в другом письме: «Смотри — хватай и держи в душевном кулаке все теперешнее в Жикочке, тогда оно и в нем будет долго просвечивать».

— Я была счастлива, когда они сюда приехали, — говорит Елена Владимировна. — Я была очень дружна с его женой Верой, потому что Вера и он были одно лицо — так я могу сказать. Это было одно существо.

Мы заговорили о Нобелевской премии, на которую Набокова выдвинул Солженицын. Будучи далеким от политического тщеславия (а он считал, что выбор Нобелевского комитета сопряжен с политикой), Набоков был все же благодарен Солженицыну. Что же касается его отзывов о самих лауреатах — будь то Хэмингуэй, Фолкнер или Пастернак, — то лучше их не приводить: это коктейль из сильно действующих кислот.

— Когда вышел роман Пастернака, — сказала Елена Владимировна, — он позвонил мне из Монтрё и предупредил: «Смотри, не ошибись насчет «Доктора Живаго».

— Что сталось с героиней «Других берегов» Тамарой? (В жизни — Валентина Шульгина).

— Я получила письмо от ее дочери. Она мне написала, что мать во время революции бежала из Петербурга, встретилась с каким-то чекистом и вышла за него замуж. Может быть, он был хороший человек, не знаю. Она жила с ним и умерла в 1967 году.

— А первая невеста Набокова Светлана Зиберт?

— Она на год старше меня, в прошлом году была жива и жила в Америке.

— Почему не состоялся их брак?

— Ее родители решили, что за такого голоштанника нечего выходить замуж.

Перед уходом я задал Елене Владимировне последний вопрос:

— Как относился Набоков к Богу?

Немного подумав, она ответила:

— Вы знаете, я никогда с ним об этом не говорила. Один раз, правда, мы заговорили о его сыне, который очень любил автомобильные гонки, и брат мне признался: «А все-таки невольно перекрестишься, когда узнаешь, что все хорошо кончилось». Это был единственный наш разговор о Боге.

— Бывал ли Владимир Владимирович в церкви?

— Нет, в церковь он не ходил.

— Так вас воспитывали с детства?

— Почему же? У нас были традиции обыкновенной русской семьи, мы ходили в церковь, постились, потом разговлялись до того, что уже хотелось простых щей. У меня сохранилось Евангелие моего отца на французском языке, где его дивным почерком на первой странице отмечены все тексты, которые читаются перед Пасхой.

Отец Набокова В. Д. Набоков был убит в марте 1922 года. В те же дни сын посвятил ему стихотворение «Пасха»:

Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
синеет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет...Тебя же нет.
Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капели —
не ослепительная ложь,
а трепетный призыв, сладчайшее «воскресни»,
великое «цвети», — тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!

* * *

В ранних стихах Набокова упоминания Бога отчасти ритуальны. В отличие от поэтов серебряного века, с подражания которым он начал, Набоков не кощунствует над Христом и Богоматерью. Он, скорей, наследует этическую традицию XIX века. Еще в 1918 году в стихотворении «Архангелы», написанном в Крыму, юный Набоков просит Архангела даровать ему в попутчики «наставника неземного», чтоб тот вывел его из «чуждой темноты». Его сердце ищет «правого пути», «путь прямой», но без помощи свыше не смеет идти, ибо «страшна ночного беса власть».

Пушкин в «Страннике» пишет о «спасенья верном пути» и «тесных вратах». Похоже, что Набоков ищет того же, так как определения «верный» и «правый» родственны. В «Архангелах» Набоков просит дать ему «невидимого попутчика» (то есть ангела), через два года в стихотворении «У камина» он

расширяет эту тему: «серафимом незримым согреты, оживают слова, как цветы». Божье благословение простирается и над искусством.

Незримость посланника неба, или самого Бога, сродни незримости поэзии. Ее действие невидимо, но она такая же реальность, как свет и воздух. Происходит сближение божественного и эстетически прекрасного. «Вижу все, — пишет Набоков в 1920 году, — в природе и в сердцах мне ясно то, что вам незримо».

Этот мотив «прозрачности» и «непрозрачности» всплывет потом в «Приглашении на казнь». Прозрачный для Набокова — познаваемый, непрозрачный — тайный, познаваемый лишь отчасти. Именно за «непрозрачность» казнят в романе Цинцината, такого же поэта и всевидца, как и сам Набоков.

Была передо мной вся молодость моя:
плетень, рябина подле клена,
чернеющий навес и мокрая скамья,
и станционная икона.

Икона вписывается в быт, и появляется тут как принадлежность быта, но уже в стихотворении «Знаешь веру мою?» (1922), объясняясь в любви к России, к ее цветам, дождям и закатам, Набоков пишет, что любит и «Божьи звезды» и «Божьих зверьков». Всякая пролетающая минута для него бессмертна, неуничтожима и сама жизнь, и Набоков понимает, что дана она нам не нами. Себя он причисляет к «рыцарям из рати Христовой», а в стихотворении «Родина», посвященном сестре Елене, есть такие строки: «позволь мне жить, искать Творца в творенье, звать изумленье рифмы и любви». Искать Творца в творенье — вот его религия, и творенье здесь — не только создания Божии — природа и человек, но и плод вымысла поэта.

Образ «рая», столь часто возникающий у Набокова, так же ритуален и условен, как неритуален и неусловен. «Рай» — детство, «рай» — любовь, «рай» — родная усадьба, трудно перечислить, сколько значений у этого слова в поэзии и прозе Набокова. «Рай» позади («бессмертно все, что невозвратно»), и «рай» впереди — об этом мне еще придется сказать.

Это было в России,
это было в раю.

«Рай» не только то, что потеряно, но и что способно вернуться. Позже, в прозе, этого чувства уже не будет, оно охладеет, как, может быть, охладеет и сам автор.

А молодой Набоков пишет:

И солнца луч, как Божий вензель,
на венском стуле, у окна.

Он знает, что по лире ударяет не поэт, а Господь, и не к кому-нибудь, а к Богу обращается в стихотворении «Молитва» (1924) с просьбой воскресить русскую речь.

У Набокова есть стихи, прямо написанные на евангельский сюжет. Сравним два из них – «В пещере» (1924) и «Мать» (1925). В первом рассказывается о младенчестве Христа, о его «райском» детстве, второе – о Голгофе, о казни. В первом – счастье и улыбка матери, во втором – ее горе.

Мария слабая на чадо
улыбку устремляла вниз,
вся умиленье, вся прохлада
линялых синеватых риз.

А он, младенец светлоокий,
в венце из золотистых стрел,
не видя матери, в потоки
своих небес уже смотрел.

«Младенец светлоокий»... Так и вижу маленького Набокова со светло-голубыми глазами, которые взглянули на меня с лица его сестры. Ее глаза, смотрящие на нас по-матерински, ее деликатность, юмор и умиляющая открытость при ясности ума и памяти (ей 90 лет) пленили нас. Как будто донеслось веяние детства Набокова, духа семьи, дома, того безоблачного начала жизни, которое сделало его счастливым и перенеслось потом на его семью, на отношения с сыном и с Верой Евсеевной.

В нашем фильме участвовал французский славист Жорж Нива, видевший Набокова за два месяца до его смерти (Владимир Владимирович дал ему аудиенцию в одном из холлов Палас-отеля). В ответ на мое предположение, что переход с русского языка на английский стал для Набокова если не трагедией, то тяжкой драмой, Нива сказал: «Это заблуждение. Тогда, в мае 1977 года, я услышал от Владимира Владимировича такое признание: «Я всегда был счастлив. Я был счастлив в 20-е годы, когда бедствовал и давал уроки английского языка. Я был счастлив и позже, в 30-е годы, и потом, когда переехал в Америку. Я и сейчас счастлив, так как могу заниматься тем, что люблю».

Но вернемся к стихотворению «В пещере». Святое семейство, которое изображено здесь, пребывает в состоянии покоя и счастья, которое связывает мать, младенца и Иосифа. Профессия Иосифа — плотник, и слово это рифмуется со словом «плоть» — руки старого мастерового помнят «плоть необструганной доски». Так знают на ощупь и руки Набокова, что такое необструганное слово.

В стихотворении «Мать» счастье семьи разрушено. Ученик Христа Иоанн уводит с Голгофы «седую страшную Марию». Затем он укладывает ее спать (Иосифа уже нет на свете) и сквозь сон слышит ее «рыданье и томленье». Апостол (а через него и автор) задает себе вопрос:

Что, если у нее остался бы Христос
и плотничал, и пел? Что, если этих слез
не стоит наше искупленье?

Божий Сын, по мнению Набокова, не сможет заменить матери ее первенца:

Воскреснет Божий Сын, сияньем окружен;
у гроба, в третий день, виденье встретит жен,
вотще куривших ароматы;

светящуюся плоть ощупает Фома;
от веянья чудес земля сойдет с ума,
и будут многие распяты.

Мария, что тебе до бреда рыбарей!
Неосязаемо над горестью твоей
дни проплывают, и ни в третий,
ни в сотый, никогда не встанет он на зов,
твой смуглый первенец, лепивший воробьев
на солнцепеке в Назарете.

Заметьте, все, что относится в этом стихотворении к воскресению Христа, несет на себе клеймо абстракции — «светящаяся плоть», «от веянья чудес земля сойдет с ума». Набоков прямо говорит о факте воскресения: «бред рыбарей». Что же касается горя матери, то в ее видениях все конкретно: и цвет лица ее первенца, и воспоминания о том, как он лепил из глины воробьев в Назарете.

Набоков ставит под сомнение важнейшее событие Евангелия, беря сторону частного, личного в противовес пусть даже и божественному, но

бесповоротно отдалившемуся от человеческого первоисточника. Страданье и боль личного, по Набокову, не оправдать никаким искуплением.

И хотя еще часто, и отнюдь не всуе, будут повторяться в его поэзии слова «Господь», «Бог» («Господи, я требую примет: кто увидит родину, кто нет»), но постепенно, по мере вхождения в прозу, они станут вымываться набоковской иронией и самоиронией, которые оставят его героев наедине с собой. А обращение к Богу заменят обращения к музе и, прежде всего, к музе памяти Мнемозине.

Жорж Нива, когда мы говорили о теме Бога у Набокова, сказал: если б на Землю высадились инопланетяне и захотели бы по книгам Набокова понять, кто такие люди XX века, они бы не нашли у него ни одного «homo religiosus».

Это так и не так. У Набокова нет старца Зосимы и молодого послушника Алеши. Его негодяи остаются негодяями, а если и раскаиваются в своих преступлениях, то не цитируют при этом Евангелие. Его творцы — а главные герои Набокова художники, поэты, гениальные шахматисты — сами пробивают себе путь к спасению, к спасению в искусстве.

Ни у кого, я думаю, из русских писателей игра и искусство не стоят так близко, как у Набокова, никто, как он, не возвел игру в степень искусства, а искусство не превратил в игру.

Это была «божественная игра», конечно. Споря в своих лекциях по русской литературе с Достоевским, который «сует Христа где надо и где не надо», говоря о натянутости его идеологических рескрипций, Набоков выдвигает свое понимание божественного: «Искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественность и игра — равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца».

Читатель может сказать, что это очередная декларация, как декларация и стихи Набокова, где он объявляет о своем безбожии. Но это символ его веры, который, с одной стороны, разводит Набокова с традицией русской литературы (не только с Достоевским), с другой — есть несомненное свидетельство, что автор этих строк homo religiosus.

Только религия его другая. В «Даре» есть на этот счет такой поясняющий пассаж: «В религии кроется какая-то подозрительная общедоступность, уничтожающая ценность ее откровений. Если в небесное царство входят нищие духом, представляю себе, как там весело... Кто еще составляет небесное население? Тьма кликуш, грязных монахов, много розовых близоруких душ протестантского, что ли, производства, — какая смертная скука!»

В другом месте Набоков язвительно замечает, что каждый из нас, попав на тот свет, может встретить своих отца и мать, роли которых (придав им облик наших близких) будут исполнять подручные Люцифера.

Такова ирония Набокова по отношению к «общедоступному» Царству Божию, которое он в сердцах называет «небесной Америкой». Набоков — жестокий критик всего общего, он одиночка и как творец, и как «собственный натурщик», для которого в обобществленном нет тайны, нет загадки. Общей тайны быть не может, есть тайна одинокого, одиночного. Для Набокова, как, впрочем, и для каждого человека, бесценен только «луч личного», прорезающий «две идеально черных вечности» — вечность до нашего рождения и тьму, смыкающуюся над нами, когда этот луч гаснет.

«Колыбель качается над бездной» — так начинает Набоков свою книгу «Другие берега». Человек одинок в колыбели, он одинок перед лицом на мгновенье размыкающейся черноты. Две вечности по обе стороны этого одиночества, а посредине его жизнь — «только щель слабого света» между ними. Таков пессимистический акцент веры Набокова.

Как бы угадывая появление Набокова, Иннокентий Анненский писал в начале века: «С каждым днем в искусстве слова все тоньше и беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности».

В раннем рассказе «Ужас», где описывается паника в кинотеатре, в котором внезапно погас свет (и каждый из сидящих в зале оказался наедине со своими страхами), Набоков от имени героя говорит: «...Стараюсь изо всех сил побороть страх, осмыслить смерть, понять ее по-житейски, без помощи религий и философий».

Вы чувствуете, в каком одиночестве оказывается человек Набокова? Ему не на что опереться — ни на Бога, ни на социальные химеры, ни на продолжение в своих детях. Будучи счастлив в семье, Набоков большинству своих героев не дал детей, а в романе-поэме «Бледный огонь», где у героя умирает дочь, тот пытается пройти по следам ее отлетевшей души и не находит ничего:

Я понял, что надо игнорировать
при моем обследовании
смертные бездны. И когда мы потеряли
наше дитя,
я знал, что не будет ничего: никакой
самозванный
Дух не коснется клавиатуры сухого дерева,
чтобы выстукивать ее ласковое имя.

Христианский XIX век как бы изживает себя в Набокове. Иллюзия об общем спасении разрушается. То, на чем споткнулся даже Чехов (муки безверия), Набоков преодолевает легко, как преодолел он курс наук в Кембриджском университете. Бунин говорил о нем: «Какой талант и какое чудовище!» Бунинская проза — ветвь, идущая от ствола великой литературы XIX века, Набоков, как лермонтовский листок, оторвавшись от ветки родимой, парит в эфире.

Вернувшись из Америки в Европу, он написал:

> Тень русской ветки будет колебаться
> На мраморе моей руки.

Мрамор — нечто холодное, мертвое. И ему все равно, какая тень осеняет его. И все-таки Набокову не всегда надо верить. Раз искусство — игра, то можно играть и в серьезность, можно играть в смерть, можно даже в самые страшные минуты прикрываться шутовским колпаком.

Набоков любит играть с читателем, с собой и даже с высшими силами, проверяя их на прочность, как это любил делать Достоевский. Если Набоков и принимал что-то в Достоевском, то это его искусство пародии, умение сыграть дурака, юродивого, зло, умно, остроумно суфлирующего «идеальным» персонажам. Смех Достоевского обходит любимые им идеи со всех сторон, он подкрадывается неожиданно, застает эти идеи врасплох, любуясь и внезапностью своего появления, и замешательством оппонента. Набоковская ирония весьма близка к иронии Достоевского.

Достоевский может смеяться над своими кумирами, над своими святынями. Автор «Дара» наследует этот его дар. Текст Набокова напоминает шкуру дикобраза, усеянную иглами. И будь осторожен, читатель! «О терновник холодный уколешься, возвращаясь ночью домой».

«Где была Земблая прекрасная? — читаем мы в «Бледном огне». — Где хребет ее гор? Где ее долгий трепет через туман?» Вот дрожь иронии Набокова: родной петербургский туман, трепет сердца, странное, почти циническое сочетание двух несочетаемых слов в одном слове: «Земблая». Но «Земблая», как и «Зоорландия» в «Подвиге» — это Россия.

Набоковские провокации (любимый способ выяснения истины у Достоевского) призваны выманить истину, раздразнив ее, дать ей выйти на свет. В романе «Дар», где изничтожается материалист Н. Г. Чернышевский, есть его однофамилец и единомышленник Алексей Яковлевич Чернышевский. Умирая, он заявляет: «Ничего нет (речь идет о жизни после смерти. — *И.З.*). Это так же ясно, как то, что идет дождь». «А между тем, — продолжает Набоков, — за окном играло на черепицах

крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз».

Пародируя почти всю предшествующую русскую литературу, Набоков пишет памфлет только о Чернышевском (оставляя в стороне таких уязвимых с точки зрения упований на «религии и философии» Гоголя, Достоевского и Толстого), ибо здесь чистая логика и здесь — скука.

Если для А. Я. Чернышевского 2х2=4, то для Набокова 2х2=5, как, кстати, для Достоевского, хотя загадка этого парадокса не в Боге, а в бессмертии искусства. «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита», — так заканчивает Набоков свой знаменитый роман.

Помимо Чернышевского, у Набокова есть еще одна пристрелянная мишень, которую поражает «разрывная пуля верного эпитета». Это такой же, на его взгляд, материалист, как и Чернышевский, только опирающийся не на социальный бетон, а на плоть пола — Фрейд. Фрейд, по Набокову, «венский шарлатан», и он пригвождает его в «Бледном огне», ставя на одну доску с «извергами», «тупицами», «философами с классовым подходом» (это уточнение следует заметить), «ложными мыслителями», «раздутыми поэтами», «акулами» и, конечно, Марксом.

«Свободному не нужен Бог — но был ли я свободен?» — спрашивает на закате своих дней герой этой поэмы и одновременно ее создатель Джон Шейд и не дает ответа. Не дает ответа и Набоков, хотя сама постановка такого вопроса уже и есть ответ.

Искусство, которое не в силах отказаться от самого себя, не свободное искусство. В этой свободе от Бога тоже есть закабаление, так как художник порабощен своим художеством, он — пленник своего «фотографического зрения», беспощадно печатающего один идеальный снимок за другим. Он прикован цепью к своему алчному желанию точности, точности и точности. Набоков часто ловит себя на этом закабалении: «Я промотал мечту. Разглядываньем мучительных миниатюр, мелким шрифтом, двойным светом я безнадежно испортил себе внутреннее зрение» («Другие берега»).

Обожествление искусства такая же максима, как отказ от него. Муки Гоголя и Толстого (осуждение своих сочинений, уход одного из жизни, другого из дома) были неведомы Набокову. Но у него были, как говорится, свои проблемы. Он прекрасно понимал, что это не причуды двух гениев, а разрешение спора русской литературы с самой собой, с попыткой поставить искусство на один уровень с христианством.

Спор искусства и религии, их соперничество обнаружились еще в Гоголе. Тогда многие сочли, что Гоголь сошел с ума. Но и Толстой, переживши арзамасский страх, начал с того, что написал «Записки сумасшедшего» (как бы окликая Гоголя), где героем незаконченного рассказа, или повести, было не вымышленное лицо, а он сам.

Набоков уклоняется от этой — чересчур величественной для него — драмы и предлагает нам частную драму мастера, который, имея конечные средства, не может выразить бесконечного. Эта тяжба конечного и бесконечного разыгрывается в его романах как кровавая битва. Что такое «Приглашение на казнь»? Путешествие со свечой в непрозрачный мир творца. Что такое «Защита Лужина»? То же блуждание в скупо освещенных потёмках души гения, которых не пробить лучом карманного фонаря. Даже имея «обоняние оленя», «осязание нетопыря», нельзя постичь её тайны, потому что «слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине».

Кляня себя за «беззаконное зрение», за «безумие ока», Набоков зря клянет: его глаз все же не фотографический аппарат, он подключен к источнику тепла — к сердцу.

«Застонав, всхлипнув, — пишет Набоков в «Даре» о встрече Годунова-Чердынцева с убитым отцом, — Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов, наросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось».

* * *

Душным июльским днем, когда испарения Женевского озера, перебегая шоссе, смывали летевший нам навстречу пейзаж, мы на пределе смертельной скорости неслись к городку Монтрё. Мы ехали к сыну Набокова и мы спешили.

Дмитрий Владимирович Набоков после долгих переговоров согласился принять нашу телевизионную группу, не ожидавшую столь счастливого совпадения обстоятельств: мы в Женеве, а он в Монтрё. Дело в том, что единственный наследник Набокова живет в разное время года в разных странах и в Монтрё, где у него вилла, бывает нечасто. Но и тогда, когда он здесь, журналисты и набоковеды имеют мало шансов попасть к нему. Наслышавшись, что младший Набоков строг и немногословен, я приготовился к короткому интервью, тем более что он просил передать ему по факсу только три вопроса, на которые готов ответить, и ограничил время встречи получасом.

Но мы пробыли у него гораздо дольше.

Мы все выше и выше всползали по склону горы, пока, наконец, не остановились возле виллы, которая, ничем не отличаясь от других, все же демаскировала место пребывания Дмитрия Набокова. О его безусловном присутствии говорили два гоночных экземпляра, выделявшихся среди стоящих возле виллы машин как яркою окраской, так и литой покатостью форм.

Заглядевшись на этих красавцев, я не заметил, как надо мной выросла тень и приятный голос бархатисто-басового оттенка произнес:

— Здравствуйте.

Я взглянул наверх и на мгновение обмер: передо мной (и надо мной) стоял... Набоков. Нет, не Дмитрий Владимирович, а Владимир Владимирович, — таким разительным оказалось их сходство.

Дом Д. Набокова — последний приют его матери. И все в этом доме дышит благодарным духом памяти — он и жилье Дмитрия Владимировича, и музей, и любовно воссозданная атмосфера комнат Набоковых в «Палас-отеле». Сразу в прихожей гостей встречает конторка — рабочий верстак Набокова, на ней лежит развернутый словарь Бекеста, с которым он не расставался, а со стен смотрят портреты его и его жены и их сына, когда он был совсем маленьким, и отец называл его «Митюшенька» и писал о нем сестре, какой он «тепленький» и какой он «душенька». Как все родители, Набоковы дрожали над своим ребенком, но вместе с тем давали ему полную свободу. Получился красивый, сильный, умный человек, который очаровал наших дам (режиссера О. В. Align Кознову и редактора Н. Н. Фомину), своей галантностью, а всех нас радушием, простотой и полным несовпадением с тем, что мы о нем слышали.

Под взглядами В. В. и В. Е. Набоковых, смотревших на нас со стен гостиной, и начался наш разговор.

Первый вопрос, который я задал Дмитрию Владимировичу, звучал так: «У нас знают Набокова-писателя, но о Набокове-человеке мало что известно. Читатель, желающий подойти к Набокову поближе, вынужден пробавляться слухами о нем. Расскажите о Набокове-отце, Набокове-человеке».

Вот снятый с телевизионной кассеты его ответ.

«Всякие легенды о нем циркулируют. Циркулирует легенда о том, что он не общался с людьми, избегал контакта. Это совсем не так. Он очень любил принимать, любил разговаривать, у него был чудный юмор. Он любил забавлять гостей. Человек он был исключительно теплый, симпатичный, веселый. Массу времени он уделял мне, мною он никогда не жертвовал, сколько бы ни писал, как бы ни был занят.

Хотя, я помню, когда я был маленьким — это было на юге Франции, — он запирался в ванной комнате, чтобы мальчишка не мешал писать. А вместе с тем, на плечах меня в море носил, учил играть в теннис и ходить на лыжах.

Он был замечательным другом, не только отцом. Мои родители создали такую атмосферу в семье, что я рос нормальным ребенком, которого любят отец и мать, с которым играют, посвящают ему время и не оставляют на произвол судьбы.

И всегда его присутствие — это чувство теплоты, чувство близости. Он никогда не ставил искусственных стенок между собой и семьей, он всегда был доступен, даже если писал, — я в любую минуту мог войти к нему.

До определенного возраста я думал, что все браки похожи на брак моих родителей, и было большим разочарованием открыть, что это не так. Да, идеальное счастье было у нас в семье».

Добавлю, что в семье Набокова все жили его интересами. Жена и сын переводили его книги, участвовали в редактировании, перепечатке и т.д. Это была «лингвистическая лаборатория», как удачно выразился Жорж Нива, где свободная игра с языком еще более сближала всех троих.

Певческий талант сына стал одной из причин, побудивших Набокова выбрать местом жительства Монтрё. Отсюда три часа езды на автомобиле до Милана, где учился и позже пел в опере Дмитрий Набоков.

Другие причины? Их много. Вот одна, названная самим В. В. Набоковым: «Русскому писателю такое место подходит: Толстой приезжал сюда в молодости, были Достоевский и Чехов, а Гоголь неподалеку начал «Мертвые души».

«Неподалеку» — это в Веве, городке, соседствующем с Монтрё. Там Гоголь в 1836 году жил в первые месяцы после отъезда из России, а Достоевский в том же Веве в 1868 году работал над «Идиотом». Русский след в Швейцарии виден везде. Женевские улицы помнят Карамзина, Жуковского, Герцена. Естественно, что в окружении этих теней Набоков чувствовал себя русским писателем. И это после того, как он создал принесшие ему славу романы на английском, был признан мастером американской прозы, как еще в 1939 году в стихотворении «К России» обратился к своей родине: «Отвяжись, я тебя умоляю». Впрочем, несколькими строчками ниже он почти отказался от сказанного: «Дорогими слепыми глазами не смотри на меня, пожалей».

Вся последняя капля России
уже высохла!

— писал он в 1943 году. Но капля эта все не высыхала.

Пока Набоков жил в Германии, а затем в Париже, он был окружен стихией родного языка (эмиграция), и какая-то магнитная сила удерживала его вблизи России. За океаном она достать его не могла. Это была эмиграция не только в Америку, но и в страну английского языка. Пережив переход от русского к английскому, Набоков расставался и с

«ручным» для него языком, и с русской темой и, что важнее, с русским «внутренним зрением».

Тем не менее, пройдя через три цивилизации — русскую, европейскую и американскую (с последней он простился в «Лолите»), муза Набокова и он сам нашли пристанище в Швейцарии. Он прибыл в эту страну шоколада, точных швейцарских часов и богатых банков не как в материальный рай, а как туда, где послевоенный раздел мира, коснувшийся и Америки, уже не мог отразиться на его судьбе. Швейцария не принадлежала ни к каким блокам, союзам, пактам. Она была — сама по себе, а Набоков, как всегда, — сам по себе.

Вилла его сына стоит на склоне горы, которая с одной стороны уходит к снеговым вершинам, с другой — ниспадает к озеру, держа на себе строения Монтрё. Только перед самой кромкой берега облик городка меняется: видны высокие дома и даже один небоскреб, а в центре, как бы сглаживая колющее глаз пересечение современных прямых линий, выпукло высится здание «Палас-отеля» с двумя флигелями по бокам.

С балкона виллы хорошо виден отель и окна флигеля под названием «Лебедь» — окна библиотеки Набокова. Комнаты, которые занимал он с женой (всего четыре), выходили на озеро и на едва угадываемые, как будто карандашом заштрихованные, Альпы на том берегу.

Как он уживался с ритмом курорта, ритмом безделия, которое так было чуждо ему? Ведь он все эти годы простоял за конторкой, а когда уставал, то после перерыва перебирался на кровать и писал, лежа на доске, а потом снова вставал и работал уже в кресле.

Но, может быть, курортная отрешенность и побуждала его к писанию. Мимо проносились в автомобилях туристы, они спешили в Шильон, где томился в замке Байроновский узник, в Берн, в Базель, где выставлен Гольбейн, — Набоков переходил через шоссе, устраивался в маленьком скверике на скамейке и читал книгу или опять что-то черкал, не обращая на них никакого внимания. И на него никто внимания не обращал.

«Папа обожал вид, который в данный момент убрали, потому что там туман, — продолжал Дмитрий Владимирович. — Он обожал цвета озера, тени и цвета французских гор напротив, зелень кругом, бабочек, которых находил совсем недалеко от гостиницы. Он играл в теннис на чудных кортах, уже давно превращенных в паркинги, и мало путешествовал.

Вечером он выходил из своей комнатки и играл с нами в шахматы, делился забавными анекдотами, иногда связанными с тем, что он писал. Гулял он каждый день, у него был свой маршрут — от газетчика к аптекарю, от аптекаря в какую-нибудь лавку. У него были здесь свои маленькие этапы. Особенно любил он газетчиков».

— Что он говорил о России? — спросил я Дмитрия Владимировича.

«Он знал, что не может вечно длиться то, что длилось при жизни четырех поколений, но такой быстроты обвала не ожидал.

Во время одной из наших последних прогулок в горах возле Штада — видимо, мы пошли за бабочками — он, когда мы поднялись на вершину, сказал: «Знаешь, я в жизни достиг всего, или почти всего, чего я хотел. Я был писателем, который выражает, действительно, то, что чувствует, и достигает чего-то своим писанием. У меня в голове было все готово, как непроявленная пленка... И я почти все успел проявить». Он сказал «почти», потому что остался неоконченный роман, который мне было приказано сжечь и который я не сжег еще... Это трудное решение».

Мы пили белое сухое вино, которое холодило горло, и я оглядывал стены гостиной — рисунки к произведениям Набокова, расписную тарелку, которую подарил Набокову Добужинский (учил его живописи, а потом сказал: у тебя другой талант, пиши), объявления о театральных спектаклях по его пьесам, афиша премьеры новой оперы Р. Щедрина «Лолита».

Как-то Набоков сказал о себе: «В бою случайном ангелом задетый». Кто был этот ангел? Если он спустился с небес, то тогда становится понятно, откуда взялось набоковское краткое определение существа искусства: «нежность». «Все остальное, — добавлял он, — это либо журналистская дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей».

«В бою случайном» ангел задел Набокова неслучайно. Он слетел и с высот русской литературы, для которой нежность и была самая Большая Идея.

Сын Набокова, говоря о строгом и пристрастном отношении отца к своим черновикам, объяснил это так: «Он имел страсть ученого и точность артиста». Причем пояснил, что слова эти Набоков однажды сам отнес к себе. Да, он был человек-артист, писатель-артист, сменивший в нашей словесности писателя-героя, писателя-властителя дум.

Предсказывая эту историческую смену, Иннокентий Анненский писал: «Так вот к чему привелось. Где гении открывали жизнь и даже творили бытие, там таланты стали делать литературу». Меткий прогноз Анненского, кстати, оправдавшийся, все же относится не к Набокову. Кровеносная система цитат, прорастающая внутри прозы Набокова, не только полемика, не только его веселая игра с прошлым, но и прямая, осязательно-родственная связь с тем, что он, кажется, отрицал. В «Даре», в который раз отмежевываясь от этой связи, он сказал: «Искание Бога: тоска всякого пса по хозяину». «Ядовитая Зинаида Шаховская», как назвал ее Дмитрий Набоков, в книге «В поисках Набокова» заметила по этому поводу: «Набоков не хочет быть «псом, тоскующим о хозяине», забывая, что тоска пса вызвана не страхом, а любовью».

Совершив путешествие в страну Набокова, я понял, что он этого не забыл. Если с высоты, где находится дом его сына, взглянуть в сторону Женевы, то глаз быстро отыщет темное хвойное пятно, выделяющееся на фоне черепичных крыш пригорода Монтрё Кларанса. Это кладбище, где похоронены В. В. Набоков и его жена. Они лежат рядом, и на черной плите выбиты даты их жизни. Под фамилией Набокова одно поясняющее слово: «ecrivain» (писатель).

Слово это, как и фамилия, написано по-французски, потому что в той части Швейцарии, где находится Монтрё, говорят по преимуществу на французском. Никаких примет причастности Набокова к России на его надгробии нет.

Тихо, чисто на широких, посыпанных песком аллеях. Много цветов. Взгляд от плоского пространства кладбища устремляется вверх, где за вползающей на горы зеленью виноградников начинается снег. Невдалеке шумит дорога, по которой мы поедем домой. Там Женева, Москва, наш фильм о Набокове, монтаж, озвучивание, работа. И я повторяю про себя его стихи:

Когда я по лестнице алмазной
поднимусь из жизни на райский порог,
за плечом, к дубинке легко привязан,
будет заплатанный узелок.

Узнаю: ключи, кожаный пояс,
медную плешь Петра у ворот.
Он заметит: я что-то принес с собою —
и остановит, не отопрет.

«Апостол, скажу я, пропусти мя!..»
Перед ним развяжу я узел свой:
два-три заката, женское имя
и темная горсточка земли родной...

Он поводит строго бровью седою,
но на ладони каждый изгиб
пахнет еще гефсиманской росою
и чешуей иорданских рыб.

И потому-то без трепета, без грусти
приду я, зная, что, звякнув ключом,
он улыбнется и меня пропустит,
в рай пропустит с моим узелком.

1996

ПОРТРЕТ МАКСИМАЛИСТА

И Мамай правды не съел.

Русская пословица

1

Осенью 1974 года уже обретший пристанище в Швейцарии Солженицын договорился с Владимиром Набоковым, живущим в Монтре в «Палас-отеле», о встрече. Встреча была назначена, и в определенный час Набоковы — сам Владимир Владимирович, его жена Вера Евсеевна и сестра Елена Владимировна Сикорская — спустились в холл гостиницы, куда должен был прибыть автор «Ивана Денисовича».

Но он проехал мимо.

Вот что пишет по этому поводу сам Солженицын: «В Монтре же предполагалась встреча с Набоковым, но по недоразумению (он как будто ждал нас в этот день, но не прислал условленного подтверждения, мы еще с дороги проверяли звонком в Цюрих) оставалось нам миновать его роскошную гостиницу. (А как странно постоянно жить в гостинице!)».

Как рассказывала мне сестра Набокова, они прождали Солженицына около двух часов. И так никаких объяснений относительно его неприезда (а как теперь оказывается, проезда мимо) не получили.

Взглянем внимательно на отклик Солженицына на это «недоразумение». Здесь небезынтересны две подробности: не прислал условленного подтверждения; мы проверяли звонком в Цюрих. Что это, если не лексика и тактика подполья, «писателя-подпольщика», как называет себя Солженицын? Каждый шаг такого писателя есть шаг почти секретный, тайный, подстрахованный проверкой и перепроверкой, обеспечивающими его безопасность. Вряд ли Набоков (при всем его воображении) мог предположить, что человек, находящийся в свободной стране, все еще остается зеком, чей взгляд всегда насторожен, внимание и слух начеку, а система защиты, работающая как часы, не отключается ни на минуту.

Так и не состоялось это свидание. Так разошлись, не встретившись, две культуры: одна — рожденная на свету, другая — взлелеянная в потем-

ках. Первой свобода была дана от рождения. Второй — для того чтобы выйти на свет, надо было взорвать придавившую ее плиту.

«Я жалел, — сознается Солженицын, — что не увиделся с Набоковым, хотя контакта между нами не предвидел».

«Контакт» — слово деловое, холодное, я бы даже сказал, служебное. В нем нет сердечности, нет желания идти на предельную близость. И здесь Солженицын прав: контакта (пусть только контакта!) и не могло быть. Он представлял «Литературу Больших Идей» (ироническое выражение Набокова), Набоков — литературу, не обремененную этими Идеями.

«Сетовал я еще в СССР, — говорит в своей книжке «Угодило зернышко меж двух жерновов» (продолжение «Теленка») Солженицын, — зачем не пошел он по главной дороге русской истории... не взялся писать о гибели России?» А до этого, в 1972 году, посылая Набокову письмо с сообщением, что выдвинул его на Нобелевскую премию, пеняет творцу «Лолиты»: «Пользуюсь случаем выразить Вам и свое восхищение огромностью и тонкостью Вашего таланта... и свое глубокое огорчение, даже укоризну, что этот великий талант Вы не поставили на служение нашей горькой и несчастной судьбе, нашей затемненной и исковерканной истории. А может быть, Вы еще найдете в себе и склонность к этому, и силы, и время?»

Не стану оспаривать этого мнения Солженицына о Набокове, а также уместность советов, которые он Набокову дает (тому — 74 года, и он написал уже все, что написал), укажу лишь на различие двух фигур, двух писателей — оно-то для схватывания облика героя моей статьи важнее всего.

Набоков — писатель-артист, гений поэтической игры, дешифрования (и одновременно шифрования) тайны жизни и тайны смерти. Солженицын — писатель-мститель, гений мщения, вышедший из леса, чтобы взорвать коммуникации врага. Понятие «враг» — коренное понятие его биполярной прозы, где на одной стороне — наши, свои, на другой — враги, которым нет пощады.

Да и сам словарь Солженицына доносит до нас запах сражения и большой войны. В книге «Бодался теленок с дубом», где рассказывается, как писался «Архипелаг ГУЛАГ», как скрывал его автор от глаз КГБ и как взорвался он на Западе, отдавшись эхом в СССР, язык фронта пылает на каждой странице. «Плацдарм расширялся», «враг дрогнет и отойдет», «сражение расходится шире и глубже», «власти отступают», «дал новый залп» (это — о себе и о своих публикациях), «выиграл еще одну фазу сражения», «численный перевес», «как в бою». Есть, правда, и простодушно-азартное: «я им врезал».

Но более всего меня поразила фраза, которую я прочитал в «Теленке»: «я делаю историю». Она не поразила меня тогда, когда я в первый раз (еще в самиздате) читал эту книгу, но сейчас, когда эта история уже позади, я будто увидел ее выделенной крупным шрифтом.

Мне все время приходилось возвращаться на ту станцию, которую уже проехали, и заставлять себя восстанавливать чувства, которые я пережил, когда читал Солженицына впервые, когда сильно билось сердце и когда ощущение, что история вышла из заржавленного тупика, что сильный толчок, данный ей Солженицыным, вывел ее на какой-то иной путь, было не сном, а явью.

Один человек стронул состав, который, казалось, навечно прирос к рельсам, которому и катиться-то было некуда, а тут он быстро пошел под гору. Но низа горы мы тогда не видели, не знали, что, развалившись под горой, он погребет нас под своими обломками.

Думаю, не знал этого и Солженицын. Исповедуя войну, он исповедовал не бунт, а войну в духе Кутузова: временный отход, одурачивание врага, затем бросок, удар с тыла и вновь примат тактики над стратегией, игра, заманивание в открытое поле, наконец, разгром.

Для одоления врага все свято, какой бы ценой это ни оплачивалось, но лучше минимум риска, минимум жертв, ибо когда рискуешь и жертвуешь, то воюешь лоб в лоб, а для стоящего по ту сторону это слишком большая честь, ненужное рыцарство — значит, не поднимайся во весь рост, а бей с той позиции, откуда не ждут. Всякая бумажка, написанная его рукой, пишется не в стол, укладывается не на полку, а хоронится в тайнике, и тропа к нему так петляет, так запутана, что и опытная ищейка собьется, потеряет нюх, начнет кружить на одном месте.

Идея сокрушения врага, обессиливания и опорочивания его — идефикс, тот конечный верстовой столб, до которого, хоть и скрипя зубами, надо во что бы то ни стало дойти, а может быть, обдирая в кровь руки, и доползти.

Отсюда религия цели и подчинение ей всего: жизни, любви, времени, энергии нервных клеток. Отсюда и лазерная концентрация воли, отвага, стихия которой все время пребывает под контролем разума, высокий вольтаж и непрерывность рабочего цикла. Солженицын — фанатик стола, даже если это в данную минуту не письменный стол, а первая попавшаяся фанерка, доска или просто клочок бумаги, расправленный на ладони.

Отсюда и подпольное шифрование (шифрование прямое, а не поэтическое, как у Набокова), и все ухватки подполья, иносказание (т.е. игра) в жизни и откровенная прямота в писании.

Солженицын как бы прерывает эзопову традицию в советской литературе. Ему не нужны намеки, глухие аллюзии, хитрые эвфемизмы. Он, что называется, режет правду-матку, не стесняясь в выражениях, не страшась самых страшных последствий. Его метафорический ряд направлен не на драпирование истины, а на извлечение из нее сокрытого смысла.

В 60-е годы, когда правда еще томится за семью печатями, он взламы-

вает замки, выпускает правду на волю и дает пример кратчайшего доступа к ней. Но при этом все же остается в одиночестве, остается исключением из правил, так как разбуженный им читатель (да и писатель) не готов к исполнению заповеди смельчака: жить не по лжи. Готовы и встают на тернистый путь некоторые, но не готовы — тысячи.

Исключительность и единственность, ставя Солженицына на недосягаемый пьедестал, есть вместе с тем и причина его драмы — драмы одиночки, драмы неоспариваемого пророка в отечестве. Равных ему фигур в тяжбе о спасении России нет. Нет ни по масштабу личности, ни по температуре горения, ни по исключительности биографии. И поэтому его точка зрения, так резко противопоставившая себя официозу и, естественно, удесятеренная в силе его мужеством, становится как бы единственно верной и единственно честной. Конечно, был в то время уже и Сахаров. Но Сахаров стал Сахаровым (таким, каким мы видим его сейчас в нашей памяти), когда Солженицына вытолкнули на Запад. Едва начавшаяся между ними полемика прервалась. Сахаров в СССР жил под угрозой ареста, под угрозой гибели — и диалог между живущим на свободе писателем и живущим под надзором академиком был невозможен. С этого момента они поменялись местами: голос Солженицына из далекого Вермонта стал звучать глуше, голос Сахарова набирал силу.

В только что опубликованной главе из книги «Угодило зернышко меж двух жерновов» Солженицын пишет, что не доспорил с Сахаровым, не довел их диалог до конца. Ему, почвеннику, западник Сахаров был оппонент.

Преимущество Сахарова явилось в те годы не как преимущество взглядов, а как преимущество близости: он был здесь, мы видели его, слышали. Его улыбка, его детская безоружность и недетская твердость разоружали даже тех, кто был не согласен с ним. Сахарова нельзя было не любить, Солженицына нельзя было не уважать.

Отвергнутый здесь, он искал понимания там, и нашел его, ибо, не будь Запада, не было бы и «Архипелага ГУЛАГ», не было бы и Солженицына, потому что его слава *там* сковывала руки его гонителям *здесь*. Запад прикрыл его своею броней, не дал его голосу пропасть и, наконец, приютил на долгие годы в изгнании. Но и со своим спасителем Солженицын, едва осмотревшись, вступил в жестокий спор. Он и там не побоялся пойти против течения, против святая святых тех, кто защищал, печатал, перевозил через границу его бумаги и, читая, чтил его. Выступая в 1978 г. в Гарвардском университете, он бросил перчатку религии обогащения, тому эрзацу «счастья», который для Запада есть кумир.

Помню, как в 1987 г., когда я читал лекции в Бостоне (именно там, где была произнесена знаменитая Гарвардская речь), американские интеллектуалы (а Бостон — их столица) говорили при упоминании мною имени Со-

лженицына, что уже не верят ему, не хотят его слушать. Ибо он узок, упрям, патриархально-старомоден и не любит Америку.

А меж тем не кто иной, как Солженицын, встряхнул их и заставил промытыми глазами взглянуть на «империю зла». Думаю, что и сам этот термин появился не без его влияния.

Мечта западных интеллигентов, готовивших некий проект моста между Москвой и Вашингтоном (с высоты которого, почти как у Манилова, было бы видно обе столицы), развеяна в прах. Дружить и сосуществовать с режимом, который, сгноив две трети своих граждан, уж точно не пожалеет чужих, значило идти навстречу собственной смерти. Тогда-то и была запущена программа «звездных войн», начисто лишившая СССР козыря устрашения — возможности достать американцев ракетами.

«Перестройка» началась с этого проигрыша в военной гонке, а не с «реформ» Яковлева и Горбачева. Маховик перемен раскрутили Рейган и Шульц, хорошо в свое время проштудировавшие книги Солженицына.

2

Конечно, и внутри России влияние его было огромно. Солженицын переписал советскую историю: сквозь лаково-красный (не зловещий, не ранящий глаза) цвет, покрывавший на карте территорию СССР, проступили темно-бурые пятна запекшейся крови. В иных местах они переходили в цвета синевато-белые, цвета омертвевшей ткани. Казалось, тело страны поражено гангреной, тем заражением, с которым не в состоянии справиться и хирургический нож.

Многие поняли, прочитав Солженицына, что ходят по земле, усеянной — и вовсе не только на кладбищах — костями, останками безвинных жертв, поняли свою вину перед ними и свой долг отмщения.

Как понял его главный герой «Круга первого», alter ego Солженицына, Глеб Нержин.

Нержин удивляется, отмечая в себе «нахрап и хват», которых не знала старая интеллигенция. Он не просто зек, а зек, смотрящий на своих палачей, как волкодав смотрит на волка. И не зря дворник Спиридон говорит ему, впечатывая каждое слово: «Волкодав прав, а людоед — нет».

«Неуимчивое чувство на отгадку исторической лжи» мучает Нержина с детства, а в 30 лет он даст клятву свести счеты с большевиками. «Четыре гвоздя их вранью, — шепчет он, — в ладони, в голени — и пусть висит и смердит, пока Солнце погаснет, пока жизнь окоченеет на планете Земля.

И если больше никого не найдется — эти четыре гвоздя Нержин вколотит сам».

Что ж, Солженицын эту клятву Нержина сдержал. Четыре гвоздя в их вранье он вколотил, и как бы ни кружили сейчас вокруг повергнутых идолов «новые ленинцы», как бы ни тащили на постаменты вчерашних взломщиков сейфов (для нужд партии), читавших в подлиннике Гегеля палачей, уже не дети наши (они прошли мимо «Архипелага ГУЛАГ»), а внуки и дети внуков станут изучать историю России XX-го века по Солженицыну, по его свидетельствам, которые — я верю — не покроет архивная пыль.

Анти-история Солженицына — еще не вся история, но она нужна, как хлеб, как пайка, которую проглатывает оголодавший зек, а если вспомнить, что в зеках или в семьях зеков перебывала почти вся Россия, то как же отказаться от этого поминального списка извлеченных из вечной мерзлоты и отогретых дыханием памяти отцов наших и братьев?

Вечная слава тому, кто это сделал.

Когда-то Чернышевский сказал, что история — это не прогулка по Невскому проспекту, история — это борьба. Солженицын тоже видит историю как борьбу. И хотя он не «зовет Русь к топору», его колокол звонит по поверженным мифам.

История его жизни, история писательства и победы над властью не имеет в нашем столетии прецедента. Один человек побеждает целое государство — и какое государство! «...Отчего ваши ракеты, — пишет он в «Теленке», — ваша мотопехота и ваши гебистские подрывники и шантажисты — почему все в отступлении... Бодался теленок с дубом — кажется, бесплодная затея. Дуб не упал — но как будто прогнулся? Но как будто малость подался? А у теленка — лоб цел...»

Дуб прогнулся, более того, рухнул, хотя вырвало его не с корнем, а корни, как известно, живучи. (Наглядный урок тем, кто опять захочет бодаться.)

Что же касается мифов, то есть мифы социальные и есть мифы поэтические. Бердяев, например, считал, что «история не есть эмпирическая данность, история есть миф. Миф же есть не вымысел, а реальность, но реальность иного порядка, чем реальность так называемой объективной эмпирической данности». Эту высшую реальность, реальность провидения признает и Солженицын. Но все же его тянет к земле. Миф — не его стихия, волшебство вымысла, набоковский, как бы сегодня сказали, виртуальный космос далек от подавляющего все в нем земного притяжения. Он способен оценить дар автора «Дара», но, как Святогора, его влечет к себе почва. Только соединившись с нею, обретает он равновесие, устойчивость и приливающую к сердцу силу.

Он, как Нержин, принадлежит к образцам нержавеющей стали, да еще такой закалки, что о нее ломается любая сталь. Сталь на сталь — вот сюжет поединка Солженицына с коммунистическим монстром.

3

Важное признание автора «Одного дня Ивана Денисовича» и «Матренина двора»: «Конечно, политическая страсть мне врождена. И все-таки она у меня — за литературой, после, ниже. И если б на нашей несчастной родине не было погублено столько общественно-активных людей, так что физикам-математикам приходится браться за социологию, а поэтам — за политическое ораторство, — я отныне и остался бы в пределах литературы».

Допущу, что, если б последнее случилось, мы бы не имели такого явления, как Солженицын.

Может быть, к несчастью его самого, но к счастью читателя, литература оказалась у него за всем остальным, ибо, будь по-первому, мы имели бы еще несколько книг честной прозы и не имели бы «Архипелага ГУЛАГ».

И все-таки, отдавая должное трем томам сказания о гибели земли русской, мы не можем забыть стоящих в отдалении и, может быть, стесняющихся своего соседства с этой великой пирамидой египетской — Ивана Денисовича Шухова и тетку Матрену. Кажется, их лица взяты с неяркого группового снимка, из тех, что висели в застекленных рамочках в каждой крестьянской избе. Их очертания выцвели, бумага стала желтеть и коробиться, но свет их глаз и всего их облика не померк, не потух.

Наоборот, он засветился еще пронзительней.

В этих рассказах Солженицын-судия уступает место поэту, и высокий звук жалости, нежности, состраданья облетает их короткое пространство. Он взмывает вверх и звучит там, не умирая, как гоголевская «струна в тумане». Здесь Солженицын милосерден, здесь он даже смиренен, он не Зевс, мечущий молнии, а виновный сын, как сказал бы Бердяев, напоминая, что «лишь виновные сыны, а не обиженные рабы свободны».

Интеллигенция XIX века чувствовала свою вину перед народом. Из этого чувства и родилась, по существу, русская литература, ее идеал, ее порыв к человеку без имени, без права занять хотя бы строчку в истории. От «Антона Горемыки» Григоровича до «Хозяина и работника» Толстого — вот ее путь от барина к мужику, от просвещения к просветлению, от поклонения нравственному закону к воплощению его на деле. Череда предшественников Солженицына — виновные сыны, и он так же виновный сын.

Хотя обида и гнев не оставляют его.

Его инвективы разрушительны, его жалость созидательна. Вот почему выплывают из морозного марева (я отчего-то вижу их так) две колеблющиеся в нем фигуры, два нежно очерченных образа — зека-каменщика (и солдата) Ивана Шухова и вдовы, бездетной, а в конце и почти бездомной Матрены. Ведь двор ее разрушен, распилен и увезен в чужую

сторону. А Шухов кладет кирпичи в стену за колючей проволокой.

Родные лица, общая наша судьба.

За время, протекшее от их рождения, много воды утекло. Изменился читатель, но не изменился Солженицын. И вот на исходе века, после потрясших Россию подземных толчков (и еще они будут) он снова в одиночестве, опять один.

В 70-е, еще в Америке, отдавая по 18 часов в сутки писанию «Красного колеса», надеясь на прохронометрированный им график истории, он опускает непредвиденное ее ускорение, но не может остановиться и оборвать раскручивание заведенной пружины.

Так истекал первый акт драмы. Так часы на руке Солженицына и часы, отбивающие бой на родине, начинают расходиться, и разрыв в показаниях их стрелок все более и более увеличивается.

Второй акт драмы: конец 80-х. Солженицына начинают выборочно печатать в СССР. Россию навещают диссиденты. Солженицына нет.

Третий акт: чуть ли не все журналы в СССР печатают все, что он написал. Миллионные тиражи его книг, выходящих одновременно с журналами, создают «синдром Солженицына». Вместе с тем авторитет его имени еще так высок, что, явись он сейчас, политическая ситуация на родине может принять непредсказуемый оборот.

Четвертый акт: август 1991 г. Солженицын заявляет, что не вернется в Россию, пока не закончит «Красное колесо».

Пятый акт: возвращение в 1994 г. и опоздание с возвращением. Россия в огне чеченской войны. Верхушка власти и все ее новообразования гниют. Страна развалена, слово писателя ничего не значит. Внутри интеллигенции, раздернутой на партии, разрываемой ненавистью, соперничеством и «идейными» несогласиями, Солженицыну места нет. Он не «демократ» и не «патриот» (новая кличка коммунистов), он, как всегда, сам по себе. Его приверженность «русскому пути» отталкивает от него «демократов» (тех же коммунистов), его неистребимое недоверие (презрение, отвращение) к коммунизму не дает никаких шансов «патриотам» объявить его «своим».

И вот на дворе 1998-й. Выходит новая книга Солженицына «Россия в обвале» — горькая, честная, облитая слезами автора. И что же? Где эхо взрыва? Где залп «Авроры»? Теперь эти залпы гремят в подворотнях и подъездах — такова канонада времени.

Но отгремит и она. Утихнет вражда. Может быть, очистится небо. И Солженицын — уже отобранный и отсеянный — вновь вернется в Россию.

Какой будет она и каким будет он в ней? Я не знаю.

1998

В ГОСТЯХ НА УЛИЦЕ ФАРАДЕЯ

Сегодня в Париже едва ли найдешь более двух-трех человек, которые бы знали Бунина, дружили с Цветаевой или Набоковым: русский Париж 20-30-х годов — этот город в городе — вымер, исчез, и путешественнику, желающему узнать что-либо о первой русской эмиграции, достаются на обозрение лишь камни да фотографии того Парижа, которого уже нет.

Впрочем, Париж все тот же, на том же месте Тюильри, Эйфелева башня и мост Александра III, но русская речь если и звучит здесь, то это уже не тот выговор, не тот запас слов и не те вибрации мягкого среднерусского говора, которые ловило ухо парижанина 50-70 лет назад.

Тогда в кафе и ресторанах, на улицах и бульварах звучал язык Шмелева и Зайцева, сейчас в лучшем случае — Эльдара Рязанова, в худшем — кастрированная речь новых русских. Их много в современном Париже, но это не меняет ощущения, что Россия простилась с ним, ушла, как уходят, покидая навсегда чужое жилище.

Можно долго стоять на улице Жака Оффенбаха и смотреть на дом, где жил Бунин, гадая, какое из окон на третьем этаже принадлежало ему, можно рассеянно бродить по знаменитому кладбищу Сент-Женевьев-де-Буа, останавливаясь перед русскими могилами старых и новых времен (на них цветут анютины глазки), но прошлого не вернешь: оно распалось, как распадается опавший лист, незаметно превращающийся в землю.

Так думал я, слоняясь по Парижу в те часы, когда музеи уже закрыты, магазины — тоже, а остров Ситэ, освещенный огнями, делается похожим на прогулочные корабли, которые, как наутилусы, проплывают под мостами Сены.

Одиночество в большом городе, может быть, страшнее одиночества в пустыне. В пустыне, по крайней мере, знаешь, что не встретишь вокруг ни

одного человека, в городе — их миллион, но двери их домов закрыты для тебя. Много раз бывал я в Париже, и всякий раз, когда опускался вечер и зажигались огни, одиночество гнало меня в гостиницу, где я оставался один на один с телевизором.

Но на этот раз мне повезло: я оказался в гостях у Зинаиды Алексеевны Шаховской. В гости мы — то есть я и телевизионная группа, приехавшая снимать фильм о Бунине, — напросились почти насильно, так как Зинаида Алексеевна не хотела принимать нас, ссылаясь на годы и вторжения к ней разных бесцеремонных русских, которые раньше обходили ее дом, а теперь валят толпами.

«Мне 90 лет, я заключена в Бастилию собственного тела, — сказала она мне по телефону. — И я не хотела бы позировать перед камерой».

Однако встреча наша все же состоялась, и милая седая женщина с живыми черными глазами встретила нас на пороге своей квартиры. Ее речь, ее улыбка, ее быстрая доброжелательная реакция на наши расспросы тут же сняли остававшееся в нас напряжение.

Как живет сегодня русский аристократ? Очень скромно. Три маленьких комнатки и коридор, весь заставленный книгами. Книги — и в комнатах на столах и столиках, и всюду — рукописи, рукописи и пепел от сигарет.

Зинаида Алексеевна курит, а самое главное — работает, и работает много: диктует, правит, правит уже правленое. У нее есть помощница — молодая женщина из России, нашедшая во Франции мужа. Она же и готовит, она же и ухаживает за хозяйкой.

Княгиню Шаховскую знают во всем мире, во Франции она еще и Жак Круазе (автор четырех романов), а на почте, куда доставляется адресованная ей корреспонденция, она — madam Malevsky: Малевский — фамилия ее мужа, тоже эмигранта, бельгийского дипломата и художника. Картины его, на которых изображены сиреневый импрессионистский Париж, домики с черепичными крышами и он сам, глядящий на нас с доброй улыбкой, висят в гостиной, где и принимала нас хозяйка.

О характере Шаховской может составить себе представление тот, кто прочтет ее книгу «В поисках Набокова». О Набокове сейчас пишут исключительно в восторженном тоне. Этот гений чистописания — вне критики. «Ядовитая Шаховская», как назвал ее сын Набокова, — одна из немногих, кого не ослепил авторитет автора «Дара» и «Других берегов».

Да и ее воспоминания о Бунине лишены позолоты агиографического жанра.

Дерзкая Шаховская, которой тогда было около тридцати, сказала новоиспеченному лауреату Нобелевской премии в ответ на его предло-

жение прокатиться в Венецию: «Может, там и прелестно, я пока там еще не была, но уж если ехать в романтическое путешествие, то надо быть влюбленным — для этого годится скорее не так нобелевский лауреат, как молодой человек». Семидесятипятилетний Бунин не обиделся, и с тех пор между ними установились отношения, которые смело можно назвать дружбой.

«Как не вижу Шаховскую,
Сам не свой хожу!
Тоскую!» —

писал он ей в 1950 году.

Оператор установил камеру, включил лампы, и я забыл, что еще два дня назад, говоря с Шаховской из Москвы, не надеялся не только увидеть, но и еще раз услышать ее. Зинаида Алексеевна заняла место в кресле под автопортретом мужа и так до конца съемок и не вставала. И лишь когда оператор Юрий Журавлев (гордость нашей группы) сказал: «Все!» — фейерверк, который вспыхнул час назад, погас.

Сколько жизни, ума, кокетства, то безвинного, то по-свифтовски жалящего смеха, сколько страсти и жара сердца открылось нам! Микрофон, прикрепленный к ее груди, прыгал, речь лилась, не теряя смыслового русла, а глаза — да пусть простит меня читатель за этот штамп — сверкали.

После съемки, когда погас красный огонек камеры, Зинаида Алексеевна вдруг спохватилась и спросила: «А вы снимали меня через марлю?» В пылу интервью она не заметила, выполняется ли это ее требование. Ибо, согласившись сниматься, она все же хотела, чтоб некая вуаль скрывала ее лицо. Оператор развел руками, она погрозила ему пальцем и, сказав: «Бог с вами», — рассмеялась.

Более всего поразил меня в ее рассказе язык. Эта русская княжна, в 12 лет покинувшая Россию и учившаяся в бог знает каких иностранных колледжах от Константинополя до Парижа, для которой французский стал родным (все ее романы написаны на французском), помнит такие слова и обороты, которые давно уже позабыты на родине и выветрились там и из живой речи, и из литературы. Именно поэтому её восхищает «черноземный язык» Бунина и кажется полированным, как навощенный паркет, язык Набокова.

Нельзя не согласиться с ней, что дворянство было гораздо ближе к народу, чем нынешняя интеллигенция, вышедшая, кажется, из народа. Помещики и их дворовые жили через стенку, а как живут советские и

постсоветские дворяне со своими слугами? Их отделяет не стенка, а колючая проволока.

Сивцев Вражек в Москве, где Шаховская родилась, и деревня в Веневском уезде Тульской губернии, где она провела детство, — вот кто питал ее родным языком, ныне уже, кажется, иссохшим в сосцах матери-России.

Война (участие в Сопротивлении, допросы в гестапо) изгнала ее из Франции. Друзья переправили в Англию, где она работала редактором французского информационного агентства. Затем журналистская судьба забросила ее в Германию, откуда она посылала репортажи с Нюрнбергского процесса. А в 1956 году Шаховская приехала в Москву как жена первого секретаря бельгийского посольства. Ее пребывание здесь было недолгим — всего год, но, вероятно, впечатления, полученные в СССР, где, несмотря на «оттепель», продолжалась коммунистическая вакханалия, заставили ее по возвращении принять предложение стать главным редактором «Русской мысли» — газеты, за чтение которой еще несколько лет назад можно было получить срок. Десять лет пребывания на этом посту (1958-1968) сделали ее одним из самых заметных врагов коммунизма на Западе. Дело доходило до того, что на официальных приемах, где приходилось присутствовать редактору «Русской мысли», советские дипломаты пересаживались на другой конец стола, страшась оказаться наедине со злоязычной княгиней.

К тому времени она успела объездить полсвета, получить высокие награды (орден Почетного легиона, Орден искусств и словесности, бельгийский крест), выпустить несколько книг стихов и прозы и похоронить многих своих знаменитых современников.

Ее встречи с Буниным, начавшиеся с неловкого ухаживания с его стороны, перешли, как я уже говорил, в дружбу: с ней Бунин советовался об издании своих книг, переводах и делился тем, чем, может быть, с немногими мог поделиться. «Чем больше узнаю Вас, — писал он ей еще в 1937 году, — тем больше люблю Вашу доброту, Ваш прелестный смех, чудесные искры в живых, умных глазах».

И, честное слово, все это осталось: и смех, и глаза, и доброта. В тесных комнатках на улице Фарадея нам не было тесно: с того мгновения, как мы вошли в этот дом, и до последних, прощальных мгновений мы были, кажется, не во Франции, а в России. И пусть это была Россия не московская, не тульская, а парижская, нас связывали Бунин, язык и литература.

Вопреки мифам о том, что Бунин был горд, заносчив и неприступен (а Бунин, действительно, иногда играл такую роль), он, по мнению Шаховской, был застенчив и чуток к любому поощрению. Этот почетный член

Российской академии, которого уже в 36 лет называли «Ваше превосходительство», стеснялся своего незаконченного гимназического образования.

«Я ему говорю, — пылко объясняла она мне, — Иван Алексеевич, пусть стесняются те, кто окончил гимназии и университеты и из которых ничего не вышло. А он соглашается, но все равно продолжает стесняться».

Шаховская, как и большинство первых читательниц «Темных аллей», не приняла эту «эротическую» книжку Бунина. Ей казалось, что русский академик («французские уже писали») не может так открыто говорить об отношениях мужчины и женщины. Сегодня эта книжка кажется ей образцом целомудрия. Бунин, как сказала Шаховская, был целомудрен во всем: в любви, в языке, в отношении к Богу. И это несмотря на то, что он любил лихое русское словцо и не брезговал им даже в разговорах с женщинами. Что же касается его язычества, то разве мог бы он написать «Освобождение Толстого», «Чистый понедельник» или «Жизнь Арсеньева», не будучи христианином?

Брат Шаховской — архиепископ Иоанн Сан-Францисский — незадолго до смерти Бунина посетил того на его парижской квартире. «Он ни словом не обмолвился, — сказала Зинаида Алексеевна, — исповедовался Бунин или нет. Бунин прошептал брату: «Прощай». Тот обнял Ивана Алексеевича, накрыл его епитрахилью, и Бунин заплакал».

И еще ее восхищает в Бунине его расточительность. «Чисто русская черта, — говорит она. — Я не знаю ни одного из нобелевских лауреатов, который окончил бы свои дни в бедности. Один Бунин. Мало того, что он почти треть суммы, полученной в Стокгольме, отдал своим нуждающимся братьям-писателям, он и то, что у него осталось, промотал довольно быстро. Уже в начале войны (а Нобелевская премия была ему присуждена в 1933-м) его кошелек был пуст.

Мне это нравится!»

Как считает Зинаида Алексеевна, Бунин любил только одну женщину — свою жену Веру Николаевну, хотя и Галина Кузнецова, бросившая его, «тоже была хорошая». Она, впрочем, хвалила всех женщин, окружавших Бунина, добавляя всякий раз, что это, мол, для того, «чтобы чего-нибудь не подумали».

Что осталось в доме на улице Фарадея от прежней русской жизни? Один маленький хрустальный стаканчик из фамильного сервиза Шаховских. Зинаида Алексеевна живет на небольшую государственную пенсию и на редкие гонорары. И как бы ей ни было временами грустно в этой квартире, у нее есть утешение в том, что ее помнят, к ней приходят, встреч с нею добиваются. И если она не принимает репортеров и охотников за прошлым, то только потому, что прошлое для тех — товар.

Когда мы собирались к ней в гости, одна русская парижанка сказала мне: «Имей в виду, ты идешь к женщине, которая принадлежит к элите эмиграции. Там надо соответствовать». Но «соответствовать» не пришлось. Ибо, как я убеждался уже не раз, чем выше стоит человек на лестнице происхождения, образования и ума, тем он проще. «Простота — красота истины», — сказал Белинский. Думаю, что сложность чаще затемняет истину.

Напоследок нам был предложен ужин: подогретая пицца и сосиски. От вина и водки мы отказались, так как сильно вымотались за день.

«Ну! — воскликнула, всплеснув руками, Шаховская. — Если русские отказываются от водки — значит, в России действительно что-то произошло!»

1996

НА ТРОПЕ СОПРОТИВЛЕНИЯ

Однажды став на тропу сопротивления,
трудно, да почти невозможно с нее сойти.
Г. Владимов. Вечер в Бостоне.
Ответы читателям

Он не был в числе триумфаторов, с шумом и славой ступивших на родную землю в первые годы перестройки. Он не приехал и позже, когда сама перестройка была сметена революцией 1991 года. Другие изгнанники царили на сценах московских залов, их книги, прежде запрещенные в СССР, выходили большими тиражами, их интервьюировали для газет и телевидения.

Г. Владимов не спешил объявиться в России — он сидел за столом в маленьком немецком городке Нидернхаузене и дописывал свой роман.

Но его имя тем не менее не было забыто. Оно упоминалось рядом с именами лучших из числа тех, кто вынужден был покинуть свою страну не по собственной воле. И так же, как других диссидентов и эмигрантов третьей волны, его помнили не только как писателя, уже оставившего свой след в российской словесности, но и как одну из крупных фигур сопротивления, не подчинившихся коммунистической власти.

В романе «Генерал и его армия» сержант Шестериков говорит о чекистах и коммунистах: «Не верь им никогда. Не верь им ни зимою, ни летом. Ни в дождь, ни в вёдро. Не верь и когда они правду говорят». Таков политический символ веры и самого Владимова. Эта суровая коррекция взгляда на прошлое позволяет и к настоящему отнестись без благодушия.

Роман «Генерал и его армия» был закончен в 1996 году (и тогда же напечатан в журнале «Знамя»), но слова, которые автор вложил в уста сержанта Шестерикова, могли быть произнесены Владимовым гораздо раньше, ибо и в шестидесятые, и в семидесятые годы он писал, думал и жил в полном соответствии с ними.

«И вот я хочу спросить полномочный съезд — нация мы подонков, шептунов и стукачей или же мы великий народ, подаривший миру бесподобную плеяду гениев?» — так формулировал он свое кредо еще в 1967

году, обращаясь к делегатам IV съезда писателей СССР. Владимов одним из первых поддержал Александра Солженицына, который в письме к съезду призвал собратьев по перу покончить с советской ложью.

Он выходил на линию огня, где ценой победы могла быть и жизнь. То было время подвигов, когда голос одного человека, заступившегося, кажется, только за свое достоинство, мог защитить и достоинство нации, а нация еще чувствовала себя нацией, а не собранием людей, которым нет дела друг до друга.

К тому времени Г. Владимов был уже автором «Большой руды» — повести, появившейся в «Новом мире», который в те годы считался журналом оппозиции и печатал исключительно «реальную» прозу.

Владимов пришел туда в 1956 году как редактор отдела прозы, но публиковаться стал как критик, причем критик добролюбовской школы, всегда требовавшей от литературы максимальной пользы.

Литературная молодость Владимова совпала с ударами колокола, возвестившего конец эпохи террора.

В марте 1953 года умер Сталин. Началось таяние снегов, стал лопаться и расходиться ледяной покров, сковавший Россию.

Умолк рев Норда сиповатый, —

как писал Державин, приветствуя — тоже мартовские — перемены в России 1801 года.

Сталин умер, но созданная им система осталась. Мать Владимова, как и отцы и матери многих из нас, всё еще находилась за колючей проволокой. Не за горами были и новые заморозки.

Владимов начинал в эпоху, когда судьба, кажется, назначила ему быть советским писателем. Но уже в первых своих статьях он отказался от этой счастливой участи. Он противопоставил давлению государственной воли свою волю, и слово «воля» (с прибавкой «активная») сделалось ключевым в его языке.

Уже одна независимость владимовского языка, при всей видимой лояльности его статей, говорила, что он хочет идти своей дорогой. Тяжелые периоды были попыткой количеством слов замаскировать отсутствие официозного содержания, а революционно-демократический максимализм шел не только от характера и от возраста, но и от желания силой победить силу. Все мы дети жестокости, непримиримости и в том смысле, что, не покоряясь им, не покоряемся жестоко и непримиримо, а сила, постоянно тренируемая и наращиваемая, грозит обернуться насилием.

Критические статьи Владимова — статьи максималиста, резко отделяющего слабого от сильного, героя от слюнтяя, рефлектёра от деятеля. «Но смотреть, как гибнет этакая пузатая мелочь, — читаем в статье о К. Финне, — смотреть, как топырит жабрами на песке себялюбивая плотва, у которой нет ничего, кроме сомнительных талантов и несомненной прожорливости, согласимтесь, что это, может быть, и картинно, только трагедии в этом никакой нет, а есть, пожалуй, необходимая дезинфекция жизни».

«Согласимтесь», что этот абзац напоминает знаменитое сочинение Родиона Раскольникова, в котором люди делятся на Наполеонов и «инфузорий». И если гибнет Наполеон, то трескается земная кора, а если «инфузория» — то это «дезинфекция».

Наверное, оттого так и строга авторская селекция: если писатель, то Солженицын («глашатай, пророк в своем Отечестве»), если герой — то сгусток воли, а не «плотва», не «пузатая мелочь».

Владимов то и дело поминает в статьях и в прозе имя Мартина Идена. Этот герой Джека Лондона — его герой. Он сделал себя сам. Он одинок и горд. И он наделен волей, которая, когда отчаяние овладевает им, помогает ему покончить с собой. Это герой — стоик, герой — «верный Руслан». Только, в отличие от Руслана, он верен не государственной службе, у него своя, столь же святая Антислужба. Я сознательно здесь пишу это слово с большой буквы, потому что и Анти-Служба для тех, кто ей поклоняется, тоже есть божество. И не дай Бог в верности ей оступиться, заколебаться, отклониться на шаг. Прощения, как и в истории с Русланом, не будет. В послужном списке чтимых Владимовым имен рядом с Джеком Лондоном стоят Р. Киплинг, Э. Хемингуэй и наш соотечественник Д. Писарев. Подбор этот не случаен. Каждый из них — сильная личность и поэт силы. Писаревские волевые ноты звучат в статьях молодого критика. Нет разве блестящих фиоритур Писарева, привыкшего и в языке играть кинжалами. Зато есть другое, и это другое не мог не заметить читатель 50—60-х годов. Есть свобода от советской фразеологии, свобода от идеологических клише и верноподданнической лексики. Такая свобода тогда дорогого стоила.

* * *

И все же Владимов-критик и Владимов-прозаик разнятся, как могут разниться юноша-студент и сложившийся человек. С первой своей прозаической попытки — с повести «Большая руда» (1961) — Владимов берет высоту, ниже которой (и это редкий случай в литературе) он уже никогда не опустится.

По материалу и сюжету «Большая руда» вписывалась в молодежную прозу тех лет — человек уезжает на стройку (варианты: в Сибирь, на целину, уходит на траулере в море), там ищет счастья, там его и находит. Здесь набухает нарыв конфликта, здесь он вскрывается (чему способствуют чрезвычайные обстоятельства — буря, шторм, аврал из-за плана), обнаруживая пропасть, отделяющую добро от зла.

Все это есть у Владимова, только Пронякин — его герой — не так уж молод, и по стройкам он, как признается сам, помотался, и хочется ему не то чтобы слетать за счастьем, а осесть наконец на одном месте, прикрепиться к нему, как прикрепились возле бродячего вагончика конторы крепкие яблоньки, всякий раз сигналящие ему о чем-то, чего он сам еще не додумал, не осознал, для чего не нашел подходящих слов. Он ищет эти слова в письмах жены, а она — в его письмах, где два перекати-поля признаются в желании воссоединиться.

Письма эти пронзительны, как пронзителен финал повести: две машины встречаются на дороге — одна везет гроб с телом Пронякина, другая — едущую на встречу с ним жену. Дороги расходятся, люди, любившие друг друга, никогда не встретятся, жизнь кончена. И зачем нужно было Пронякину нагружать МАЗ с верхом рудой, зачем тащить его по скользкой, раскисшей от дождя дороге вверх, на край карьера, и зачем вообще нужна эта руда, эта Курская магнитная аномалия, вся эта гонка и спешка (ну взяли бы руду через день, через неделю — что изменилось бы?), эта игра в карты с жизнью, дающейся человеку только раз?

Такие вопросы встают по прочтении «Большой руды» сегодня, но еще суровей они звучали в 1961 году, когда главные герои повестей и романов не могли, не должны были, не имели права умирать.

В чем смысл нашей жизни? — спрашивал автор. Почему мы все время должны куда-то ехать, уезжать, бросать родительское гнездо и вить его там, где люди не живут, где и зверю жить не очень сладко? Да, большая страна, да, земля пустует, ее надо обживать, заселять, но не ценой же жизни, не ценой надрыва, перегрева сердца и нервов. Земля эта дана нам навеки — зачем же спешить? Куда рваться? Нельзя ли спокойно, медленно и основательно продвигаться туда, куда неминуемо придется прийти, — но не класть же под каждую шпалу мертвеца.

Смерть Пронякина заслоняла все в повести: и дежурного опытного бригадира Мацуева (таких старших наставников молодых горячих героев развелось в литературе множество), и положительную интеллигентку-инженершу (и таких в прозе 60-х хватало), и благородного начальника карьера (конечно, бессребреника), и сопротивляющуюся Пронякину бригаду

(потом просящую у него прощения), и то, что, кажется, возвышая его смерть, звучало в конце повести как гимн «большой руде»:

«Шла большая руда, брызнувшая фонтаном из вспоротой вены земли. Она переполняла ковши экскаваторов и кузовы машин и неслась, летела по шоссе бесконечной вереницей ревущих самосвалов». Она, «разом дрогнув, срывалась и падала, и падала в разверстое жерло бункера. Она высекала искры из стальной обшивки, и в темной глубине медленно подскакивали многопудовые глыбы, прежде чем улечься на зубья транспортера.

Солнце, пробиваясь в щели навеса, сияло... и кузовы, испачканные бурой пылью, горели, будто кованные из червонной меди. Шла большая руда...» Этот апофеоз железа, эта оратория лязганья, грома и грохота воспринимаются отнюдь не патетически, а иронически, как ни казались они цензорам 60-х годов песнью песней социализма. Так как после нее в степи встречались фургон, везущий мертвого «чудака» Пронякина в прозекторскую белгородской больницы, и такси, в котором едет его жена. Шофер фургона «очень торопился. Он должен был сдать тело, а потом еще заехать на фильмобазу и заполучить картину поновее, пока не расхватали другие рудники и заводы».

В «Большой руде» Владимов предстал перед нами уже как писатель с твердым наклоном пера: «Тень облака скользнула вниз, упала на пестрое движущееся скопище машин и людей, погасив блеск металла и сверкание стекол. Тень проползла по холмистому дну карьера, подернутому дымкой, — через россыпи желтого песка, голубовато-свинцовой глины и обломки расколотых глыб цвета запекшейся крови — и стала выбираться наверх, обгоняя взлет деревянных лестниц. И умчалась в зеленую степь, к перелескам и хуторам, затерявшимся на горизонте».

Снимем с этой многоцветно-подвижной картины один цвет — цвет запекшейся крови. Повесть только началась, а зловещий конец, кажется, предсказан. Он засечен глазом, хотя еще не дошел до сознания. Это — кровь Пронякина, это кровь жертвы, принесенной железному Молоху. Во имя чего?

Вспомним увиденную нами в финале «вспоротую вену земли». Из земли спешат выкачать ее кровь, взамен она тоже требует крови. Насилие порождает насилие, кровопролитие — кровопролитие.

История с романом «Три минуты молчания» еще далее продвинула Владимова по пути жесткого реализма. Выйдя в урезанном виде в «Новом мире» (1969), роман претерпел мытарства в издательстве и после семи лет изнурительного противостояния автора и редакции, покалеченным, вышел в свет.

Читателю конца 90-х годов нелегко понять, что не устраивало издателей в этом романе. Он уже отвык от баланды советской прозы, которой много лет кормили всех нас.

Впрочем, делая скидку на тупость редакторов и цензуры, я могу догадаться, чего они устрашились в «Трех минутах молчания»: все, что здесь описывается, нельзя вбить в колодки заказной, сервильной литературы. Вместо подвигов — пьянки, вместо образцовых браков — гулящая жизнь, мелькание женщин, мат, грубость, а охота за рыбой — не счастье труда, но каторга, и награда за нее — пачки денег, просаженные за одну-две ночи в ресторане «Арктика».

И конфликт почти что традиционный: из-за чего чуть не ушел на дно морское СРТ «Скакун»? Из-за того, что «стране рыба нужна», как говорит отрицательный герой Граков, а СРТ выпустили в море, не закончив ремонта, — гнали план. Борт СРТ лопнул, вода ринулась в трюм, а тут еще и шторм, переходящий в ураган, и угроза разбиться о скалы.

Казалось бы, чего страшного: типично советский конфликт. К тому же, погибая, моряки «Скакуна» спасают шотландское судно. Нет погибших, нет и пропавших, кроме птицы Фомки, смытой с палубы волной. А в конце старший механик по прозвищу «дед», чья правда, как говорится, взяла верх, произносит фразу, оспаривающую демагогию Гракова: «Стране тоже и рыбаки нужны».

Победа добра над злом очевидна — Граков посрамлен, Сеня соединяется со своей новой возлюбленной Клавкой, — но что-то не веет от этого хэппи-энда счастьем: Шалая (шалый? гулящий? блуждающий? не нашедший себя?) ждет та же разлука, то же море, та же каторга, тот же план.

По-видимому, из-за этой тоски в конце и не могли смириться с романом Владимова его критики и гонители, а автор тем временем выходил на прямую, ведущую его к вершине своих усилий — к «Верному Руслану».

Говоря об этой повести, я бы, пожалуй, начал с конца — с того момента, когда погибающая караульная собака с перебитым хребтом, умирая, слышит сквозь потухающее сознание призывный сигнал: «Фас!» Это сигнал к нападению, к броску на беззащитного, к убийству.

Конечно, Руслан не осознает, что совершает убийство, — таков его долг, его работа (которую Владимов называет Службой), наконец, акция его любви, ибо вся его нежность, страсть и обожание — и Руслан опять-таки этого не понимает и до конца жизни не поймет — отданы злу. Злу, не ведающему, что оно зло, и, может быть, даже уверенному, что оно-то и есть высшая доброта.

Руслан — исполнитель. Теоретики, установившие такой порядок вещей, находятся наверху. Он никогда их не видел и не увидит — ему дано видеть только Хозяина, солдата вохры — вооруженной охраны лагеря. Его команды Руслан исполняет, в него верит, его боготворит. И не зря лицо Хозяина, на которое наложила печать его палаческая жизнь, кажется

Руслану «божественным». Лишь повинуясь Хозяину, Руслан чувствует себя свободным. Для него нет свободы вне покорности, вне рабского служения, вне «восторга повиновения».

Парадокс психологический и исторический: свободен тот, кто несвободен, кто отдал разум, волю и сердце той философии счастья, которую обосновал в «Братьях Карамазовых» Достоевского Великий Инквизитор. Полемизируя с принесшим себя в жертву ради свободы человека Христом, Инквизитор говорит: «...Нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому скорее передать тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается... Нет заботы беспрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться».

Высшая свобода, по Инквизитору, это отказ от свободы, это передача ее в руки тех, кто, зная человека, не станет обещать ему Царствие Небесное, а здесь, на земле, накормит его, правда, при условии, что подчинит себе его волю. Нужен порядок, нужны оковы, так как свободный человек страшнее зверя. Пусть страдают те, говорит Великий Инквизитор, кто, обуздав человека, взял бремя его закабаления на себя.

Такова фарисейская философия Инквизитора, такова и философия хозяев Руслана, философия хозяев его Хозяина.

Руслан у Владимова не циник, а идеалист. Он романтик насилия, романтик тюремного мира, несчастный апологет колючей проволоки. Все, что обнесено проволокой, — для него оплот покоя и счастья, все, что вне ее, — хаос, непорядок, мир безумия.

И в этот мир, куда только что через распахнутые лагерные ворота навсегда ушли его подопечные, должен ступить и верный Руслан.

Так выглядит советская жизнь в повести Г. Владимова. Так выглядит в ней коренная проблема человека и проблема христианства. Ведь мы — европейцы — доживаем XX век в пока еще христианском мире, хотя Христос давно заперт в храмах, ключи от которых находятся в руках чиновников во Христе.

Пророческий выход автора «Руслана» за черту советской (и антисоветской) тематики не был оценен в конце 70-х годов. Повесть читали как антисталинскую, укладывающуюся в прокрустово ложе диссидентской литературы. И, наверное, только сейчас может открыться ее трагическая глубина. Ибо сегодня сознание не отдельного философа или поэта, а мука подавляющего числа людей в России поставила перед нами роковой вопрос: что есть свобода?

Вспомним безудержную тоску Руслана по проволоке, по ровно построенным колоннам, по страху подконвойных, боящихся отклониться

на сантиметр, по привычным запахам барака, по Неприкосновенной Зоне, отделяющей жизнь от смерти.

Как мечтательно оплакивают многие из нас то былое счастье! Чуть ли не каждый день вижу по телевизору, как верные русланы, соотечественники наши, обреченные доживать жизнь без поводыря, по-собачьи воют под красными знаменами, на которых изображены их мучители, воют из-за покинутости, из-за пустоты, поселившейся там, где когда-то обреталась вера. Они привыкли любить своих палачей, любить бескорыстно, хотя хозяйская рука не раз, как это было и с Русланом, била их дубинкой по голове.

Есть вещи, написанные в порыве праведного гнева, которые, сделав свое дело, ушли в прошлое. Этого не скажешь о «Верном Руслане», потому что «История караульной собаки» — это история человека.

Руслан — овчарка, а овчарки по своему призванию сторожа. Они стерегут овец — самых покорных животных на свете. Издавна овцу, или ягненка, агнца, приносили в жертву во имя любви к Богу. И овца не протестовала, она, как пишет Владимов, с какой-то жертвенной нежностью подставляла шею под занесенный нож.

«Он не считал своих овец виноватыми», — говорит о Руслане автор, Руслан просто полагал, что им иного не дано. Какое страшное замыкание идущих навстречу друг другу потоков любви: любви Бога ко всякой твари и любви твари к Богу, лишь смертью своей способной доказать эту любовь! Кто в это мгновенье палач, а кто жертва? И есть ли свобода выбора такого конца — истинная свобода?

Руслан задает себе этот вопрос, когда обращается в воспоминаниях к детству. Его овчарка-мать родила шестерых детей. Но из этих шестерых остался только Руслан. Потому что он был умней и сильней остальных. Мать смирилась с их гибелью, так как была опытней своего сына. Она все «провидела», эта «мудрая сука», «обреченная за свою похлебку рожать и вскармливать для Службы злобных и недоверчивых», она «потому и не терзалась, что знала — те пятеро, уплывшие от нее в жестяном ведре, удостаивались не худшей участи».

Она провидела участь Руслана, которому суждено было полюбить тех, кто утопил его сестер и братьев. Верный Руслан, не только верен Службе, но еще и «неистов» в вере, как говорится в повести.

Неистовая вера. Неистовая эпоха. Мы знаем о неистовстве человека и о неистовстве зверя. Но зверь неистов только тогда, когда он голоден и когда спасает свою жизнь. Руслан же «неистов идейно», и это — попрание звериной природы, попрание генетического кода. Именно к тем, кто сделал его таким, обращены слова эпиграфа к повести: «Что вы сделали, господа?» Эпиграф этот взят из Горького, лучше было бы, если б в нем вместо слова «господа» стояло слово «товарищи», ибо сделали все это с

Русланом «товарищи» («господа» бы до этого не додумались), к которым так милело сердце отца соцреализма.

Владимов в одном интервью признается, что сначала написал рассказ о собаке-полицае, которую по закрытии лагеря оставалось только убить. Но позже от презрения к ней он пришел к сочувствию. Руслан не полицай, а страдательное лицо. Он выработал свой ресурс любви. «Возвращаться ему было не к чему. Убогая, уродливая его любовь к человеку умерла, а другой любви он не знал». Он уже не чувствует не только «ни боли, ни страха», но и «ни к кому любви».

Странно звучит слово «любовь» в применении к караульной собаке. О какой любви может идти речь, если весь мир ее чувств уподоблен лишь одному пожирающему желанию – не дать двуногим ступить шаг за пределы проволоки.

Образ проволоки врезается в память как метафора нашей жизни. Ее железная паутина опутывает страну, удерживая людей от неповиновения, от бунта. Кажется, сам сатана, толкающий нас к безудержной свободе, повязан и укрощен ее ржавыми остриями и загнан в барак.

Ни чеховская Каштанка, ни Холстомер у Толстого не знали ничего подобного – они жили в другом мире.

Но спросим себя: канули ли в прошлое жестокие времена? Недаром Руслан и все оставшиеся без службы собаки ждут не дождутся, когда жизнь вернется на круги своя. Когда на станцию прибудет эшелон, из него выгрузят зеков, построят в колонны и поведут туда, где им и положено быть. И хотя конвоиры «устали ждать» и «устали верить», «часовой механизм», заведенный в уме, каждый день заставляет их стекаться со всех сторон к станции и ждать, ждать. «Чесночный запах страха» не выветрился у тех двуногих, кто наблюдает этот парад верности, парад смертников, которым никогда не явится даже призрак свободы выбора.

Прощальная встреча Руслана с Хозяином подтверждает это. В станционном буфете сидят за столом охранник и бывший заключенный (Руслан его называет Потертый), они говорят о лагерном архиве, который вывезен из зоны для «вечного хранения». Зачем? А для того, чтобы «в любой час можно каждого поднять, полное мнение составить. У кого чего за душой, и кто куда повернет, если что». «Ты временно освобожденный, – говорит хозяин Руслана зеку. – Понял? Временно тебе свободу доверили».

Как в воду глядел этот вохровец. После 1956 года, на время приглушив обороты, вновь заработала машина, и стало ясно, что ни один винтик в ней не утерян, ни одно колесико не истерлось. И потянулись в места не столь отдаленные тысячи несогласных, непокорных, неусмиряемых.

Руслан их ждал, но не дождался. Он принял за возвратившихся зеков

7 Зак. 615

комсомольцев, выгрузившихся однажды на той же платформе, и бросился на них, когда те вдруг разрушили строй колонны. Он обознался и заплатил за это жизнью.

А природа подсказывала ему, что так и будет: «лунный свет его чуть с ума не сводил, порождая... скорбные предчувствия». От луны, которая висит ночами над поселком, «пахнет покойником».

В поселке, правда, живет один бывший зек — Потертый. И Руслан берется конвоировать его. Он сторожит Потертого в доме, у дома, он следует за ним повсюду, не спуская с него глаз. Эта почти параноидальная служба Руслана — после подлинной лагерной — уже болезнь, а не героическое самостояние. Руслан пасет и сторожит тень своего прошлого, к тому же Потертого и не надо сторожить. Он и без охраны никуда не денется.

Эта смена «хозяев» для Руслана поистине смена вех. И вместе с тем восстановление преемственности: собака и человек вновь оказываются в одной связке. Снова «конвоир» и «подконвойный» несут относительно друг друга бессменную вахту. Потертый хочет бросить проклятый поселок, где все напоминает ему о лагере, и уехать. Но его мысли смелей его ног, голова мечтает о побеге (для Руслана, стерегущего его, это побег), а ноги не слушаются ее. В ногах — главный страх, ибо это животный страх, подкожный, страх в крови. И когда Потертый идет на станцию, садится в поезд, наблюдающий за ним Руслан даже ухом не поведет, так как уверен, что тот спрыгнет с подножки.

Да и Потертый знает, что Руслан навсегда останется на своем посту и как привязанный будет ходить за ним до тех пор, пока опять не вобьют столбы, не натянут проволоку и прожектора с вышек не осветят воскресшую «зону».

Связь между человеком и собакой здесь — связь обреченности: и Потертый и Руслан отравлены лагерем, их не переделаешь. Владимов не видит лучезарного продолжения этой истории. Только одно вызывает его сочувствие — верность Руслана. Руслан «неистовый», но он не предаст, не сподличает. Он останется голодным, но не возьмет куска из чужих рук.

Он не предаст и своих сородичей. Когда взбесившаяся охрана в сорокаградусный мороз, мстя заключенным, отказавшимся выйти на работу, поливает их водой из шланга, он вместе с другими собаками бросается на вертухаев.

В сцене собачьего бунта Владимов достигает ясности письма, позволяющей увидеть все с силой сопереживания, на какую способен только участник, а не свидетель. Начиная с того момента, как на морозе раздается еле слышный шорох разворачивающегося рукава (в повести сказано еще точней: «потек шорох»), и до первого толчка воды, выбрасывающего под

потолок барака смертоносную струю, мы вместе с Русланом ждем самого худшего — массовой гибели обледеневших людей.

Руслан задается вопросом: а что было бы, если б зеки вдруг все кинулись на своих мучителей, ведь от тех ничего бы не осталось, так как их меньшинство. Но все, во-первых, никогда не чувствуют, как один человек. А во-вторых, даже под угрозой всеобщей гибели каждый думает только о себе, надеясь, что именно он, не поднявший руку на своих убийц, будет прощен и спасется. Инстинкт страха подает человеку такие команды, которые никогда бы не подал собаке.

«Запах страха» — вот как суммирует Руслан запахи, исходящие от «двуногих». Зеки боятся конвоиров, конвоиры — подконвойных. Кто отравил их этим ядом? Почему так устроен мир? Ответ Руслан слышит из уст Потертого: «Ну, без креста же они, вертухаи! Без креста родились, от невенчанных...» Но этот ответ не будет доступен его пониманию, и мысль Руслана никогда не обратится в эту сторону, хотя в иные моменты он задумывается о том, о чем не может задуматься собака.

Сам того не ведая, Руслан в своих размышлениях о «двуногих» проникает в экзистенциальные глубины человеческой психологии, где вера и подлость мешаются друг с другом и где, как правило, побеждает страх. Кажется, собаке не понять этого кровосмесительного соседства, ибо ее преданность чиста до конца, а мысль не знает самооправданий логики.

Есть три понятия, которые для Руслана значат более всего: Служба, Хозяин, Неприкосновенная полоса. Можно было бы добавить к ним и четвертое — Проволока.

Повесть начинается со страшного для Руслана дня, когда бульдозер срезает своим ножом столбы, между которыми была натянута Проволока, и те падают на землю, как люди, подкошенные очередью. Что происходит? Куда делись зеки, которых нужно сопровождать? Куда исчезли запахи и звуки лагеря, без которых его обоняние и слух отказываются работать? Руслан «перестал понимать, что к чему». К тому же и Хозяин предает своего подельника.

Какой же невыносимый опыт XX века лег на душу этой собаки, таинственным родством связанной с грехами и виной человека! Не раз в повести, где говорится о переживаниях Руслана, упоминается слово «грех». И поразительно, что собака сознает грех, а человек — нет. Ведь Хозяин для Руслана — «божественный», а Руслан для Хозяина — «падло».

Падло, падаль — ничего горше, кажется, Руслан не мог услышать о себе. Он привык считать падалью тех, кого стерег. Они, действительно, падали на его глазах, и в морозные дни их трупы, стучавшие о борта фуры, отвозили туда, куда уводили и приговоренных к отправке в «рай» собак.

* * *

Я познакомился с Георгием Владимовым, когда «Верный Руслан» уже существовал как рукопись, но не существовал как книга: мне он был передан самим автором в виде бледно отпечатанных машинописных страниц. Владимов и его жена Наташа жили в Филях в маленькой двухкомнатной хрущобе, и там-то, как, впрочем, иногда и в других домах, и происходили наши встречи. В более узком кругу, то есть у них дома, помню Андрея Тарковского, Феликса Кузнецова. Владимов тогда согласился на диалог с Ф. Кузнецовым в «Литературной газете», чтобы после долгого перерыва появиться в печати и хотя бы таким образом защитить или протолкнуть в издательстве «Три минуты молчания». Ф. Кузнецов извлекал из этого свою выгоду — входил в отношения с опальным писателем, а стало быть, подтверждал репутацию «широко мыслящего» функционера.

Позже «Литературная газета» печатала о Владимове гнусные статьи, пользуясь тем, что его уже нет в Москве и если он и ответит ей, то «из-за бугра», а в СССР этого никто не услышит.

Тогда мы еще могли в таком составе собираться вместе, но через три-четыре года это уже стало невозможно: пути, как назвал его Ф. Кузнецов, «четвертого поколения» разошлись — одни вручили свою судьбу Службе (но не будучи так преданы ей, как верный Руслан), другие — Анти-Службе, третьи — скрытой борьбе предпочли труд за письменным столом. Г. Владимов в 1983 году был выдворен за границу. Этот дьявольский прием — оставить писателя на свободе, но отправить его за кордон — если и не сломал, то покалечил не одну жизнь. Несколько десятков из числа талантливейших людей выбросили туда, где их силы и их дар были никому не нужны.

Владимов очень скоро убедился в этом. Сытый Запад принял их как новенькое, а потом отрыгнул как старенькое. Этот любовный роман был не более чем мезальянс.

Мне кажется, особенно тяжело было в этих обстоятельствах Г. Владимову. Прежде всего из-за его безоглядной преданности писательству. В этом смысле он особняком стоит среди фигур эмиграции третьей волны. Он поселяется не в Париже, не в Лондоне или Нью-Йорке. Его не видно ни на конгрессах, ни на симпозиумах, ни на пресс-конференциях, ни на университетских кафедрах. Хотя, в отличие от своих собратьев по изгнанию, он критик и мог бы читать курсы лекций по русской литературе, ибо знает предмет. Но, за редкими исключениями, он этого не делает.

Кормясь нечастыми выступлениями на радио «Свобода», перепечатками своих прежних книг, он погружается в архивы, в чтение документов о Второй мировой войне и за несколько лет заканчивает еще один факультет — факультет по специальности «Русская история 1941—1945 гг.».

Его служба на посту главного редактора «Граней» длилась недолго. Человек, никогда не принадлежавший ни к одной из партий, Владимов не хочет покоряться идеологической дисциплине НТС. Уход из «Граней» окончательно определяет его образ жизни, который нельзя назвать никаким иным словом, кроме слова одиночество.

Как и его герои, Г. Владимов — одинокий волк, чурающийся стаи, стайного мышления и стайных инстинктов. Одиночество помогает собрать силы в кулак, энергию в пучок, но оно и томит, и обособляет, и вырывает писателя не из процесса (если иметь в виду литературный процесс), а из быстро меняющейся жизни. Чувствовать, как волны этого прибоя бьются о стены твоего дома, писателю необходимо.

В рассказе «Не обращайте вниманья, маэстро!» есть такая фраза: «Я думаю, что книги немножко по-другому читаются, если знаешь, что автор живет не на Азорских островах». Это слова Владимова о себе. И они сказаны тогда, когда чекисты просматривали окна его квартиры, подслушивали его разговоры и держали под надзором всех, кто приходил к нему в дом.

Но, несмотря на террор, то все же была жизнь на родине, и противостояние власти лишь подзаряжало душу, гнало ток, гнало кровь и давало стимул к писанию. На Западе этого электрического напряжения не было. Никто не вскрывал почтового ящика, не пугал угрожающими звонками, не царапал железом кузов твоего автомобиля.

Даже эти отрицательные свидетельства внимания к тебе в России говорили, что ты есть, ты занимаешь свое место, ты нужен, как ни парадоксально это звучит, ты делаешь дело и получаешь отзвук. Для русского писателя, привыкшего творить с пользой, это необходимо. Отзвук нужен как хлеб, без читательского эха творить в пустоте разреженного воздуха Запада, где быстро глохнут все звуки, — почти пытка.

Может, поэтому эмигрантский период для многих писателей третьей волны — эпоха спада, снижения, размагничивания творческого поля. Ведь все лучшее, что было написано ими, написано дома, когда топор цензуры висел над их головами. Дома написаны: «Архипелаг ГУЛАГ» и «Один день Ивана Денисовича», «В окопах Сталинграда», «Семь дней творения», «В поисках жанра» и «Ожог», «Приключения солдата Ивана Чонкина».

Каждая из названных выше книг была прорывом в колючей проволоке советской литературы. Были сделаны «лазы» и «проходы», как пишет Владимов в «Верном Руслане». С вышек еще стреляли, лагеря не были ликвидированы, и в этом броске был риск, была пьянящая радость жертвенности, был высокий звук.

Назвав кагэбешника в рассказе «Не обращайте вниманья, маэстро!»

Коля-Моцарт, Владимов иронически вознес на одну высоту и музыку подавления, и моцартианство противостоящего ему бесстрашия. Ведь слежка в этом рассказе поднята до уровня игры, что, с одной стороны, усиливает поэтический эффект, с другой -- страшное делает нестрашным, грозное смешным. Это шутовская поэзия сыска, антидетектив, клоунада подслушивания и подглядывания, заканчивающаяся комической дракой, достойной арены цирка. Вместо благородной сатиры Владимов создал комикс, разыграл водевиль, напялив на своих преследователей дурацкий колпак.

Вообще там, где Владимов смеется, где он отдается стихии игры, он очень хорош. Жаль, что его веселая пьеса «Шестой солдат» (1981) не увидела свет рампы тогда, когда была написана. Я уверен, она бы имела успех. Этот бурлеск одинаково пришелся бы по душе и тем, кто пожелал бы увидеть в нем антисоветский мотив, и тем, кто в творениях искусства ценит прежде всего искусство, прихоть фантазии, способной придать предмету изображения не один и не два, а множество смыслов.

В пьесе действуют боги Арес и Афина, и их полет с Олимпа на улицу провинциального русского городка вносит в сюжет ноту исторической буффонады. Автор смеясь говорит зрителю: все, что ты видишь, уже было, есть и будет до скончания века.

Гадалка-цыганка на станции, предсказывающая судьбу, крестьянин, который «едет из России в Россию», и бессмертные дети Зевса недалеко стоят друг от друга, они связаны одной цепью, и цепь эта — правда и вымысел, при том уточнении, которое сделал Шекспир, сказавший однажды: «лучшая правда — вымысел».

Героическое мешается в «Шестом солдате» с комическим, и, чем безудержней смех, чем ниже, кажется, он опускает нас на грешную землю, тем выше взмывает лирическая тема, тем чище представляются высокие чувства, тем сильней берет за сердце пафос взлета.

В пьесе речь идет ни больше ни меньше, как о гибели мира. Солдат говорит крестьянину, который называет его «злопамятным»: «Если наш мир все-таки не погибнет — его спасут злопамятные люди. Которые не прощают зла». Признание, без сомнения, для автора очень личное. Вероятно, именно к таким людям он относит себя. Злопамятство здесь — не злая память, а память, которая помнит все: это память писателя.

Живя уже полтора десятка лет в стране, где до сих пор выплачиваются пособия евреям, отцы и матери которых были сожжены в газовых камерах, Владимов не может не думать о том, надо ли прощать или не прощать зло. Страна, покрытая сетью превращенных в музеи (а не снесенных, как у нас) лагерей, каждый день вспоминает позор своего прошлого: ее

память кровоточит, ибо не выровнены бульдозером и не закопаны в землю Дахау и Бухенвальд.

Недавно я был в Германии на съезде свободных немецких авторов. Он проходил в Веймаре. На съезде я услышал вопрошающие голоса: может, пора закрыть эти страшные музеи, эти выставки людоедства? Старшее поколение, чью совесть язвят эти раны, понесло свою кару, но почему должны испытывать стыд молодые, которые не повинны ни в чем, кроме того, что родились в Германии?

Вопрос был задан, хотя не нашел поддержки. Завтра он будет задан еще громче, и немцам придется решать, «злопамятная» они нация или нет.

Что же касается нас, то мы уж точно не «злопамятны». Русское сердце отходчиво, лишь история, как сказал Карамзин, злопамятней народа. Но если память немцев помнит зло, совершенное по отношению к другим народам, то владимовская мысль о «злопамятстве» должна быть во сто крат ближе нам: мы сами уничтожали себя. На лагерных вышках стояли крестьянские дети, отцов которых согнали с земли и сгноили в Сибири, и они мстили вчерашним комиссарам, изничтожавшим крестьянство. То была война народа против народа, и не одни внуки, но и, наверное, правнуки и праправнуки истребленных не забудут этого.

Вот почему от повести о караульной собаке до романа Владимова «Генерал и его армия», написанного в Нидернхаузене, — один шаг.

Роман смело можно назвать историческим, хотя события, в нем описанные, еще жгут память. Прошло пятьдесят лет со времени окончания войны — тот срок, который был дан судьбой Толстому, чтобы описать 1812 год. С высоты этого отдаления, как с Поклонной горы, откуда когда-то было видно всю Москву, Толстой увидел то, чего не могли увидеть участники и свидетели тех событий.

Он бросил орлиный взгляд на историю, не придавая значения педантичной точности фактов. За неточности Толстого укоряли, говорили, что он не там поставил полки и пушки, не так описал Бородино. Получалось, что в «Войне и мире» нет правды действительности, а есть лишь правда автора.

Но так всегда бывает в искусстве. Правда автора стоит над правдой реляций и документа. И кто знает, что такое действительность — маневры войск, тактика атаки и контрудара, даты баталий и списки убитых, или еще и то, что думал и чувствовал в сражении — или перед ним, или после него — каждый солдат, оставаясь наедине с собой и с Богом.

Разве это не действительность, не правда действительности? Толстой постиг именно эту правду, и потому мы уже более столетия смотрим на Аустерлиц и Бородино, на Кутузова и Наполеона, на всех, кто жил, любил и умирал тогда, его глазами.

Им постигнут рок событий — вот в чем дело. «В небесной истории, в глубинах внутренней жизни духа, — писал Н. Бердяев, — предопределяется та история, которая раскрывается и развертывается в земной жизни, в земной человеческой судьбе, в земной исторической судьбе человечества, в том, что мы называем земной историей. Это — пролог на небе, подобно тому прологу, с которого начинается гетевский Фауст».

Тяга Владимова к Толстому, к толстовскому масштабу очевидна. Она открыто прокламирована в бесчисленных ссылках на «Войну и мир», в сопоставлении чувств героев Толстого и героев романа «Генерал и его армия».

Толстовский взгляд на вещи — на Бога, природу и общество — далек от взгляда Владимова. Владимову близок толстовский анализ человека, толстовская социальная критика, толстовская ставка на народ, на «низы» войны, противопоставляемые «верхам».

От отдельной жизни, от частной коллизии, от героя-одиночки, в пределах короткого отрезка времени пытающегося понять себя, Владимов должен был перейти к массовым сценам, к множеству людей, к пространству войны, которое нельзя охватить в малоформатной прозе. Переход от этой прозы к роману был для него не менее тяжел, чем переход Суворова через Альпы.

Он требовал недюжинных знаний, обладания богатством фактов, обновленного мышления, меняющего свои тактические пристрастия на стратегические. Не нам судить, был ли этот переход столь же блестящ, как суворовский, но уже одна попытка встать над тем, что ты писал раньше, есть акт отваги. Надо было подняться не только над историей, но и над собой.

Владимовский роман вступал в спор с советской генеральской мемуаристикой, которая если и выдавала какую-то правду о войне, то это была не более чем полуправда или еще меньшая ее часть. Таким спором стало изображение судьбы генерала Кобрисова (главного героя романа), генерала Власова, событий вокруг обороны Москвы в 1941 году, форсирования Днепра и взятия Киева в 1943-м.

Почти одновременно с «Генералом и его армией» писался и печатался другой роман — трехчастное повествование В. Астафьева «Прокляты и убиты», где действие происходит в тех же местах и в то же время. Соседство это оказалось неслучайным. Судьба неумышленно поставила их рядом, и стало ясно, что две эти писавшиеся по разные стороны границы вещи соединяются, как части большой картины, ибо роман Владимова по преимуществу «генеральский», повествование же Астафьева — роман «солдатский». Более того, те обвинения, которые Астафьев бросает от своего имени и от имени солдата Ставке, штабам и полководцам, Владимов реализует в художественном тексте.

В одном из писем Виктора Астафьева, являющемся как бы комментарием к его роману, есть пассаж о Г. Жукове: «А между прочим, тот, кто до Жукова доберется, и будет истинным русским писателем... Ох, какой это выкормыш Отца и Учителя! Какой браконьер русского народа!»

Владимов в своем романе до Жукова «добрался». Он добрался не только до Жукова, но и до других генералов, которые, по выражению того же Астафьева, «сорили солдатами, как песком». На совещании высших чинов армии перед взятием Киева, где игра честолюбий, тщеславия и жажды наград вот-вот должна подавить жалость к солдату, генерал Кобрисов говорит: «Я не палач». Для него взятие Киева «к знаменательной дате» – 7 ноября – означает лишние потери, для его оппонентов – случай выслужиться перед Сталиным, отрапортовав к празднику о своей победе.

Читая роман «Генерал и его армия», мы вспоминаем, что и доблестный Жуков одерживал победы лишь потому, что, как пишет Владимов, ему было неведомо слово «жалко». Только под Берлином он положил треть миллиона, что трудно назвать великой военной операцией.

Кобрисов у Владимова воюет иначе, думает иначе, хочет жить по иным заповедям. Но таких, как он, единицы. И в этом трагизм владимовского героя. Вновь выбирает Владимов себе в герои романтика, человека чести, но на этот раз им является русский офицер.

Впрочем, автор романа не оставляет вниманием и противную сторону – то есть немцев. Он и их хочет увидеть без шор, как видит он генерала Гудериана, отдавая должное его храбрости и уму. Гудериан не стесняется сидеть за столом Льва Толстого в занятой его танками Ясной Поляне и писать на этом столе письма жене и приказы по армии. Но он поднимается и до осознания трагедии русского войска, которое, воюя против Гитлера, объективно воюет за Сталина. В романе нет этой прямой аналогии, но ход мысли автора неизбежно приводит к ней. Действительно, для наших солдат позади Сталин, а впереди – его германский двойник.

Гудериан – немец, и он, воспитанный на книгах Клаузевица, не в состоянии понять, как можно воевать не по науке, без соблюдения порядка, зло высмеянного Толстым в «Войне и мире»: «Айн колонна маршир, цвай колонна маршир!»

Толстовская мысль о хаосе войны, о войне как неуправляемой стихии, над которой не властны никакие приказы, кажется ему ошибкой. Хотя, воюя с русскими, он видит, что так оно и есть: русских боевым искусством не одолеешь – они воюют не по науке, а кладут солдата за солдатом, и в этом человеческом мясе начинают буксовать его танки.

«Железный Гейнц», как зовут Гудериана, у Владимова очеловечен. Он сочувствует русским, чьих близких расстреляли, отступая из Смоленска,

сотрудники НКВД. Он, почти как и Кобрисов, не хочет быть палачом ни своих, ни чужих солдат. Очеловечен в романе и генерал Андрей Власов. Владимов сравнивает его судьбу с судьбой святого мученика Андрея Стратилата. Такое и в страшном сне не могло присниться советским писателям — Власов в нашей военной историографии был навеки внесен в списки предателей.

И наконец, в «Генерале и его армии» появляется тема СМЕРШа, тема слежки за своими, не прекращавшейся на фронте ни одного дня. СМЕРШ — самая презираемая фронтовиками организация — показана Владимовым без маски, у СМЕРШа лицо майора Светлоокова — этого рубахи-парня с улыбкой тигра.

Но если говорить о СМЕРШе и заградотрядах, то раньше о них написал Константин Воробьев в повести «Убиты под Москвой» (1963). Я бы мог вспомнить и Василия Гроссмана, и Василя Быкова, и Виктора Курочкина, и Виталия Семина, и Евгения Носова, и первые повести Ю. Бондарева и Г. Бакланова.

Под советскую историю войны был подрыт подкоп, грозящий обрушить вознесенное над ним здание. И оно начало разрушаться. Владимовский роман тоже работает на это разрушение.

Была ли война неизбежной? Почему две родственные системы — фашизм и социализм — не могли сосуществовать, а одна должна была пожрать другую? Почему, воюя против собственного народа, Сталин выиграл войну? Сцена в лесу, где Светлооков приказывает без суда и следствия расстрелять русских солдат, освободившихся из плена, отчасти отвечает на эти вопросы.

Ни в одной стране и ни на одной войне не было такой жестокости по отношению к собственному народу. И, пожалуй, не было такого народа, который согласился бы все это терпеть. Война за свободу оказалась и войной за новое закабаление. Оказавшись в историческом капкане, народ должен был выбирать — быть ли ему свободным от Гитлера или свободным от Сталина. Он, защищая свой дом, выбрал первое. Загадка, конечно, в народе, но и не только в нем. Загадка в Божьем промысле, к тайне которого еще предстоит приблизиться литературе.

Русские в 1812 году сожгли Москву, французы, когда армия Александра I подошла к Парижу, и не подумали этого сделать. Они не сделали этого и когда в Париж в 1940 году вступил Гитлер. Разные нации, разные национальные характеры.

И когда Гудериан, перечитывая в Ясной Поляне «Войну и мир», останавливается на эпизоде, где Наташа Ростова приказывает выгрузить с подвод барское добро, чтоб положить на них раненых, то он думает, что это Наташа объявила войну Наполеону, а не Кутузов.

Выступая на 35-й посевской конференции, Владимов сказал: «Необходимо говорить не только другую сторону, противоположную советской правде, но говорить всю правду». Все, написанное Владимовым, и в том числе его последний роман, есть борьба с «советской правдой» и движение в сторону «всей правды». И усилия его на этом пути трудно переоценить.

Борьба с «советской правдой» отняла у писателей поколения Владимова много сил. Приобретая, в этой борьбе приходилось и терять. Усилия духа тратились прежде всего на отрицание, на критику, на противостояние «всей правды» «правде советской». И при этом «вся правда» теряла в своем объеме.

Ибо ее максимы не исчерпываются отрицанием, критикой и осмеиванием «советской правды». К тому же «вся правда» может легко обойтись без сопоставления с «советской правдой» — ей это кривое зеркало, в которое она могла бы вечно и самолюбиво глядеться, просто не нужно.

Конечно, много значат не только независимость политическая и личная, но и историческая, философская, бытийная, если понимать под этим словом не быт, а бытие. Наверное, для этого нужно быть свободным от рождения, как был свободен Толстой, сумевший в «Войне и мире» подняться над физически осязаемыми фактами.

«Вся правда» — это не правда всех фактов, а правда отбора, сгущения и переработки их в поэтической мастерской творца, который, как Бог-отец, всякий раз заново создает небо и землю.

Литература, писавшаяся, по образному выражению Владимова, «на Азорских островах», совершив прорыв ко «всей правде» и неся потери на этом направлении удара, вынуждена была пережить и еще одну потерю — отставание от хода часов на родине.

Отсюда драма тех, чьи книги оказались бессильными перед лицом стремительно открывшихся архивов, отсюда драма многих, кто, делая честно свою работу по очищению литературы от «советской правды», заканчивал ее уже тогда, когда «советская правда» рухнула в тартарары.

Это драма, но это и победа. Ибо не будь Георгия Владимова и таких, как он, мы, может быть, еще неизвестно сколько времени плутали бы во тьме лжи.

1997

ОБОРВАВШИЙСЯ ЗВУК

В музыке есть разные определения темпа и силы звучания мелодии. Есть темп и сила умеренные, плавные, тихие, есть взрывчатые, громкие, нарастающе-быстрые. Одним словом, есть piano и forte, что в музыкальном словаре означает «громко, сильно, в полную силу звука». Именно с forte я бы и сравнил жизнь Владимира Максимова. Он жил в полную силу звука. Когда я говорю «жил», мне хочется сказать: «мы жили», ибо родились мы с ним в один год, в один месяц и почти в один день: он 27, а я 28 ноября 1930 года.

Все на небесной карте России в те дни указывало на кровь. Осенью 1930 года начался процесс над Промпартией. Деревню уже выкосили — теперь пришла пора разделаться с инженерной интеллигенцией. 16 октября в «Известиях» была напечатана статья Горького «Об умниках». В ней задавался кровожадный вопрос: «Надо ли вспоминать о людях, которые исчезают из жизни медленнее, чем следовало им исчезать?» 14 ноября — после публикации обвинительного заключения по делу о вредителях-инженерах — всю первую полосу перекрыла шапка: «Требуем расстрела пособникам интервенции!» На экстренном собрании работников искусств режиссер А. Довженко заявил: «Потребуем запретить им дышать!» 15 ноября появилась новая статья Горького, подведшая итог всенародным воплям о возмездии, — «Если враг не сдается — его истребляют». Именно так называлась она при первой публикации в газете. 25 ноября в тех же «Известиях» разродился стихами Сергей Городецкий:

Из нор вредительства,
из зарубежных ям,

из дыр поповства,
из кулацких гнезд
капканы хищные
спешат расставить нам,
но рвет капканы
наш дозорный пост.

«Дозорный пост» — это, естественно, ОГПУ, которое восторженные работники искусств (среди них Шкловский, Пудовкин, Таиров) за его заслуги перед Отечеством потребовали немедленно наградить орденом Ленина. Передовая статья в «Известиях» в день моего рождения заканчивалась словами: «Страшен сон, да милостиво ОГПУ».

Мы родились в эпоху бесправия и расправ и, может быть, потому ничего так не желали в своей жизни, как остановить насилие. Нам казалось, что литература тоже может помочь этому.

* * *

Как и многие из нас, Максимов начинал в газетах. Он печатал в них статьи и очерки, и даже стихи. Одно из таких стихотворений, где в положительном смысле упоминалось имя Сталина, было извлечено из подшивки перестроечным «Огоньком» и представлено читателю вместе с портретом молодого Максимова. Это был превентивный удар по тем, кто, по возвращении на родину, захотел бы предъявить права на свою чистую биографию. Оставшиеся в СССР и подличавшие в свое время интеллигенты боялись таких людей, как Максимов, и им нужно было, чтобы обелить себя, если не замарать, то хотя бы отчасти запачкать их. Так и поступил редактор «Огонька» В. Коротич, писавший антиамериканские романы, а потом сделавшийся заклятым западником. Он-то перешел в новую веру из корысти, а Максимов, которому во время написания злосчастного стихотворения едва ли было 20 лет, никакой выгоды из почтения к Сталину не извлек. Это столкновение главного редактора «Континента» с отцами новой русской демократии было неизбежно: ни он для них, ни они для него не были своими. Ибо у них в карманах пиджаков лежали партийные билеты, а у него не имелось даже паспорта — советский отобрали, а французского, прожив 16 лет во Франции, он так и не получил.

У Максимова до самой смерти было только беженское удостоверение, французское гражданство он брать не хотел, так как считал себя не только русским писателем, но и русским гражданином. Если переставить слова в известном стихотворении Некрасова, то получится современный афоризм: гражданином можешь ты не быть, а поэтом быть обязан. Так или

примерно так думают нынешние молодые гении литературы, которым претит политика, связь поэтического слова с жизнью и т. д. Они все в этом смысле «набоковцы» и верят, что наконец-то оторвались от заветов Пушкина и Толстого. Но Набоков, написавший «Истребление тиранов», «Подвиг», «Облако, озеро, башня», никогда не был «набоковцем», и пошлость (явление сколь метафизическое, столь и реальное) недаром стала, если вспомнить выражение Гоголя, той мясистой белугой, которую Набоков преследовал и казнил всю свою жизнь.

Максимов не был королем только литературного королевства, как Набоков, и, наверное, менее всего был им, — но одну заповедь классики он усвоил твердо: не писать мимо себя. Кто хочет узнать его биографию, по крайней мере ее начало, может прочесть «Прощание из ниоткуда» — там все о Максимове первых витков его судьбы.

Известно, что его отец (железнодорожный рабочий) был арестован как троцкист. Сам Максимов сидел в тюрьме, в психушке, в колонии. Я видел его фотографию, где он снят с матерью и сестрой. На нем короткие штанишки, носочки и сандалии — последний сон детства, последние мгновения покоя. Потом уже никаких носочков и отглаженных штанишек не было — грянуло время скитаний, побегов, время улицы, подножек товарных вагонов и шпал, по которым все дальше и дальше относило от детства. Максимов бежал из колонии, я — из детского дома. Оба мы были сыновьями врагов народа, оба «затравленные зверушки», как напишет он потом о себе. Человек, прошедший такую школу, навсегда отделен от мягкого, детского. Если оно и живет в нем, то очень глубоко, очень потаенно и только в условиях полной безопасности выходит наружу. Такой человек уже никогда не сделается кроткой овечкой, он, скорей, готовый к упреждающему прыжку на противника волк. Он недоверчив, подозрителен, он боится разоружиться. К нему с силой лучше не подходить — получишь в ответ ее же.

Наверное, сходство наших судеб и не позволило нам чиниться при знакомстве. А познакомились мы в марте 1963 года, в том самом марте, когда Никита Хрущев, как с цепи сорвавшись, набросился на интеллигенцию. Было устроено очередное идеологическое побоище, и лед, который начинал уже отмерзать, вновь превратился в лед. Я печатался тогда в «Знамени» и часто бывал на Тверском, 25, где в двухэтажном особняке находилась редакция журнала. Забегал туда и Максимов, худенький, плохо одетый, в рваном пальтишке и старой заячьей шапке. Два этажа «Знамени» — были два этажа советского мира. Внизу сидели простые смертные — старшие и младшие редакторы, а наверху — начальство. И нравы на обоих этажах были разные. Если на первом бол-

тали и не очень боялись стен, у которых есть уши, то на втором строго хранили партийную тайну. Там и разговаривали, по-моему, полушепотом и, по большей части, о посторонних предметах.

В тот день, когда я впервые увидел Максимова, все в редакции находились под впечатлением хрущевской речи в Кремле. За большим «знаменским» окном отвесно падал крупный снег, снег таял на володиной вытертой шапке, а в комнате, где располагались отделы критики и поэзии (С. Дмитриев, Л. Аннинский, Г. Корнилова), было тепло и уютно. На втором этаже (В. Кожевников, Б. Сучков, Л. Скорино) стояла мертвая тишина. Хозяева журнала гадали, кого выбросить из верстки, кого окончательно «зарезать», чтобы еще лучше угодить агитпропу ЦК, а здесь, внизу, царил смех — Максимов в лицах представлял Сталина и его присных. Он в то время коллекционировал анекдоты про Сталина и разыгрывал их с актерским азартом. Светлые его глаза тоже играли, из них излетали веселые молнии и, зорко фиксируя реакцию слушателей, он ничем не выдавал своих позывов к смеху. Его молодое лицо было подвижным, живым (это позже оно окаменело), меняющим свет и тени, как земля в ветреный и облачный день.

Вскоре я прочитал новую повесть Максимова «Жив человек» и написал о ней заметку для журнала «Юность». Благодарность Володи за эту короткую похвалу растянулась на много лет. Максимов вообще был человек благодарный и никогда не забывал о толике добра, которую ему сделал кто-то. Никогда я не слышал от него разговоров о Боге, о церкви, обязательных в среде новообращенных. Один из таких — нынешний преемник Максимова на посту главного редактора «Континента» — обычно начинает свои публичные выступления словами: «Я, как человек верующий, считаю...» Религиозность Максимова была выстраданной, а оттого скрытой. Да, он ходил в церковь, в его доме висели иконы, он крестил своих дочерей, но и мысли не мог допустить, что это ставит его над другими людьми. Гордыни в его вере не было.

Мое литературное почитание его имени началось с романа «Семь дней творения» (1971), а до того — с главы из этого романа, которая ходила по Москве под названием «Двор посреди неба». Ее читали как запретную литературу, как политический документ. Меж тем это была прекрасная проза уже зрелого и, если хотите, обретшего свой идеал Максимова. Симптоматично, что эпиграфом к своей первой повести «Мы обживаем землю» (1961) он взял слова Горького, к повести «Жив человек» (1962) — цитату из Толстого, а к следующей — «Стань за черту» (1962) — из Евангелия от Матфея. Эта эволюция цитат — эволюция самого Максимова. Начав с горьковских тем и горьковской интонации (и даже языка), он стремительно стал ухо-

дить от него в сторону классики. Он первый среди диссидентов, если не считать «Матрениного двора» Солженицына, написал не антисоветский, а истинно христианский роман, поняв, что отрицание не может исчерпать целей искусства. В этом смысле он обошел многих своих современников, для которых счеты с властью, насмешка над властью стали альфой и омегой их усилий. Его двор — то есть площадка, или пространство, на котором развертываются перипетии романа, — был двор посреди неба: и этим все сказано.

Как и другие писатели, уехавшие на Запад, Максимов лучшие свои вещи написал дома. Парадокс судьбы, до сих пор не разгаданный временем. И Максимов, и Аксенов, и Войнович, и Владимов, и Некрасов, и Солженицын — все должны быть зачислены в этот список. В чем тут дело? Земля питала или воля к сопротивлению, как искра, зажигала талант?

Правда, в отличие от других у Максимова на Западе родилось еще одно прекрасное дитя — «Континент». Когда в декабре 1996 года я побывал на последней его квартире в Париже на улице Шальгрэн, то увидел продолговатый обеденный стол, за которым собиралась редколлегия «Континента». За ним сиживали и Сахаров, и Эрнст Неизвестный, и Бродский. Максимов переехал на эту квартиру за десять дней до смерти. Его, собственно, перевезли сюда. А до этого он много лет обитал на улице Лористон, где на втором этаже было его жилье, а на четвертом — редакция журнала. Обе эти улицы находятся в районе Триумфальной арки и площади Этуаль, в которую со стороны центра упираются Елисейские поля, а по другую начинается авеню Великой Армии. В этом городе русской эмиграции и торжества Наполеона (его имя и имена его маршалов раздарены улицам, мостам, площадям, станциям метро), который был повержен Россией, Максимов и основал свой журнал. Полный комплект «Континента» стоит сейчас у меня на полках. Это — подарок Володи. Вскоре после своего первого приезда в Россию он стал рассылать эти томики всем, кто мог бы их сохранить как память о нем. Максимов создал «Континент», но и «Континент» пересоздал Максимова. Из частного лица, литератора, может быть, не бросающегося в глаза в каком-нибудь московском ЦДЛ, он превратился в фигуру, которую знал весь мир. Он изменился и внешне. С фотографий, какие иногда просачивались через границу, смотрел новый Максимов — в тройке и галстуке, хорошо постриженный, посолидневший и даже обретший маску «деятеля» — всегда серьезного и знающего себе цену.

Он и до этого много читал, а на Западе стал читать еще больше. Вся запрещенная в СССР литература сделалась доступной ему: книги по фи-

лософии, истории, политике. Опыт и знания, приобретенные в эмиграции, дали ему свободу судить о событиях крупно, а иногда и провидчески. Он достиг уровня, с какого мог смотреть на мир в целом, не путаясь в мелочах и не завися от подробностей. Это важно отметить, потому что эмиграция третьей волны, к которой он принадлежал, по всем статьям уступала эмиграции первой и прежде всего в образованности, знании языков и внешней воспитанности. Первая эмиграция вывезла на Запад великую культуру, третья — свой великий гнев.

В «Прощании из ниоткуда» Максимов пишет, что на ненависти ничего не построишь, из ненависти ничего не вырастишь. Поливать древо жизни ненавистью, значит, поливать его ядом. Оно засохнет и никогда больше не даст плодов. Гулкий рефрен почти каждой главы этой исповедальной книги всегда один: «прощай и прости». «Прости меня, Господи», «да святится имя твое, женщина», «ты не забывай о нем, мой мальчик, не забывай и, если он жив, пошли ему свое благодарное «прости», «Господи, прости нас, маленьких и нечестивых, за нашу собственную обездоленность», «суди меня, моя земля». К кому обращены эти слова? К отцу, которого он предал, сказав, что у него нет отца. К женщине, которую он бросил. К батумскому вору Бандо. К врачу Абраму Рувимовичу, спасшему его в колонии и давшему денег на дорогу. К матери, к друзьям, к возлюбленным. «Кровавыми слезами» готов он оплатить каждый свой проступок, каждый глоток пьяного «вина греха».

На титульном листе первого тома собрания своих сочинений, изданного еще на Западе, Максимов написал мне: «Игорю Золотусскому от автора этот «плод любви несчастной» с давней душевной нежностью». Что спасло его в жизни? Думаю, эта любовь, эта нежность. «Любовь несчастная». Почему? И потому, что грамотешки не было (не окончил и семи классов), и оттого, что били его и в колониях, и в тюрьмах, что разорили семью, дом, двор, к которому пристыло его детское сердце, что измывались и позже, забирая в наручники не только руки, но и душу. Надо было не дать сломить себя ненависти («пепел Клааса стучит в мое сердце»), желанию мстить, расквитаться. Надо было подняться из-под обломков собственной жизни и из мальчика стать мужем, из бессемейного одиночки отцом семейства, из бывшего зека и шпаны — одной из самых заметных фигур интеллигенции конца века.

Все это он сделал сам и только сам.

Смотрю на второй номер «Континента» за 1975 год. Владимир Марамзин, Александр Галич, Роберт Конквест, Александр Солженицын, Абрам Терц, Грэм Грин, кардинал Миндсенти, Мария Розанова — вот имена авторов этого номера.

Выделяю из них два имени — Абрам Терц и Мария Розанова. Не вдаваясь в историю отношений Максимова с этими двумя замечательными людьми, скажу лишь о финале их дружбы-вражды. Сначала была дружба, потом вражда. Она длилась несколько лет, и незадолго до смерти Максимова завершилась примирением.

Господи, сколько эти счеты, подозрения, слабость наша и склонность верить слухам уносит наших сил! Сколько бы мы выиграли, если б не ссорились, не были бы падки на дурное мнение о других! Человек бывает подл и низок, и смирять в себе эту злую стихию есть высшее освобождение и высшее облегчение. А ведь когда я приезжал в Париж, то тайком от Максимова ездил к Синявским, а тайком от Синявских — к Максимову. Таня Максимова недавно попеняла мне за это. «И напрасно ты это делал, — сказала она. — Это ничего не изменило бы в ваших с Володей отношениях».

Что правда, то правда. Писатели обычно любят только тех критиков, которые их хвалят. Как-то один хороший прозаик сказал мне: ты не мой критик. Я спросил, почему. Он ответил: потому что ты обо мне не пишешь. Они обижаются на то, что критик о них не пишет. Ну а если, не дай Бог, покритикует, то нет более смертельного врага, чем обиженный талант. Максимову как редактору журнала приходилось не раз отказывать в печатании, и он лучше других понимал, что рвать из-за этого отношения, обижаться и дуться глупо. Помню, в 1993 году, когда я работал в «ЛГ», он принес мне главу из нового романа. Глава была слабая, и мы ее не опубликовали. Когда вскоре после этого мы встретились с ним в Париже, он покорно принес мне другую главу. И добавил: «Я и сам не знаю, что написал. Не понравится — скажи прямо». Эту главу постигла судьба ее предшественницы, но ни слова упрека я от Максимова не услышал.

Сравнивая эту историю с другими подобными историями, сталкивавшими меня с великими мира сего, не нахожу ей аналогов. Вчерашние добрые знакомые или даже друзья в случае отказа печатать или хвалить их сочинения превращались в разъяренных тигров. Следовали брань, оскорбления, писались письма «наверх», требования снять меня с работы, очернение в печати. Не стану называть имен, но это вполне чтимые коекем и по сей день люди. Для Володи же я был, наверное, «его критиком», хотя после той маленькой заметочки в «Юности» никогда больше о нем не писал.

Но вернемся к «Континенту». В 1990 году Максимов решил распрощаться с журналом. Он сказал мне об этом, когда мы, ожидая начала его вечера в Доме литераторов, гуляли по Поварской. Стоял апрель, листья

готовы были вот-вот брызнуть из набухших почек, и все в природе и в нас было настроено на какую-то перемену, на ломку судьбы. «Та жизнь, — сказал Максимов, — как оторвавшаяся льдина, ушла и тает на глазах. Не знаю, что именно, но надо начинать что-то новое». «Новым» стал его бросок в политику, то есть в клубящийся хаос российской жизни, повстречавшись с которым многие диссиденты спешили вернуться обратно, чтобы отдышаться на благополучном Западе. Говорили, что Максимов потому оставил «Континент», что после смерти Шпрингера, дававшего деньги на журнал, его некому было финансировать. Действительно, денежные дела «Континента» ухудшились, но нашлись люди, которые посылали пожертвования, и на них Максимов мог тянуть журнал еще год-два. Но он сверхслухом услышал, что пора сменить тему.

Что теперь открывалось перед ним? Страна неизвестности, точней, известная страна, связи с которой он не мог оборвать, даже употребив на это всю свою волю. Он был однолюб. И в то время, когда жил в Париже, и когда с нарастающей частотой стал наезжать в Россию, сердце и мысли его были только с ней. «Истинное величие почвенно. Подлинный гений национален», — сказал Иван Ильин. Это относится и к талантам. Максимов никогда не был угрюмым почвенником, который на все иностранное смотрит, как на заразу. Он долго жил на Западе и научился ценить его культуру и способность к выживанию. Но он чувствовал и то, как опадают силы Запада, как, достигши удовлетворения, грубо говоря, животных нужд, тот уперся в это удовлетворение, как в потолок. Максимову казалось, что Запад в этом смысле безнадежен, а у России еще есть надежда.

Но уже в 1992 году в диалоге, который состоялся между нами и был опубликован в «Литературной газете», он скорректировал свой прогноз: «Мне здесь часто говорят, что, мол, не может такая страна пропасть, исчезнуть с лица земли. К сожалению, может. Россия... особое тело, оно складывалось синтетически. Точно таким же образом оно может и распасться. Часть страны отойдет на Восток и растворится в нем, а другая — на Запад и сделается его придатком». Ныне эти притязания в отношении России сделались более чем очевидными. Чего хотят Восток и Запад? Только одного — чтобы не было сильной России. Ислам тянет одеяло на себя, Европа и Америка на себя. В результате тело России рвется и по краям, и в самой ее сердцевине. Максимов быстро увидел, что если этот распад и произойдет, то по нашей собственной вине. И прежде всего по вине успевшей, едва получив свободу, рассориться интеллигенции. Его бросок в политику был броском в море страстей, открывшихся распрей, давней, но запретной ранее, идейной и национальной поножовщины. И поэтому первым его движе-

нием стала попытка помирить поссорившихся, соединить собственными зубами, как это делали на фронте связисты, оборванный провод.

Я помню, как нервен, почти взвинчен он был после первых встреч и застолий. Сначала, казалось, была одна радость, одни объятия. Телефон в квартире, где остановился Володя, беспрестанно звонил. Приходили и уходили люди, на столе стояли букеты принесенных ими цветов. Его жена Таня дежурила у телефона с блокнотом и записывала, кто звонит. Максимова снимали, Максимова интервьюировали. На банкете в ресторане «Прага», сразу по его приезде, были одни «свои». Потом эти «свои» стали рассеиваться, потому что Володя вопреки «партийному» этикету стал встречаться с Распутиным, Беловым, посетил даже Станислава Куняева. На него уже начинали коситься, спрашивая: зачем ты это делаешь? Ведь те красно-коричневые. Этот раздор, этот тон превосходства и жажда чуть ли не кровной мести доводили его до отчаяния. Ибо это было уже не вкусовое размежевание (без которого, увы, нет литературной жизни), но почти классовая вражда, очень быстро, накаляясь, перераставшая в ненависть.

В отличие от многих он не страдал самым опасным недугом интеллигенции — болезнью стайности. Законы стаи волчьи: если отделился, поднял голову, пошел против «своих» — загрызут насмерть. Даже самые умные, увы, подчинены этим инстинктам. Помню, как Максимова осуждали, когда он в 1967 году стал членом редколлегии «Октября». Главным редактором этого журнала был В. Кочетов, сам «Октябрь» противостоял «Новому миру» А. Твардовского, и весы народной любви склонялись в сторону «Нового мира». Про Максимова говорили, что он «продался», «вступил в сговор», что за его поступком стоят шкурные интересы. Но что же «продал» и что «купил» Максимов? Он получил право печатать в «Октябре» то, что раньше там не печаталось и что, кстати, не могло появиться — по тем же «партийным» причинам — в «Новом мире». «Новый мир» был хороший журнал, но печатал исключительно тех, кто не перечил ему. По-моему, Максимов так ничего и не опубликовал у Твардовского, да и не помню, сделал ли он это у Кочетова.

Как-то он сказал мне: «Все они (он имел в виду и Твардовского, и Кочетова) — коммунисты и все сидят на нашей бумаге. Надо вырвать у них из-под задницы эту бумагу». Эта его внутренняя свобода заставляла ежиться тех, кто любил и рыбку съесть, и на елку влезть. Максимов был слишком значителен, чтоб его, как попугая, можно было посадить в клетку и заставлять повторять чужие слова. Да и характер его — с детства подавляемый, а потому привыкший к отпору и неповиновению — не позволял.

Когда в конце 60-х годов вышли в свет очерки Л. Гинзбурга «Потусторонние встречи», где автор обличал возрождение фашизма в Гер-

мании, Максимов негодовал: «Это все равно, что из чумного барака показывать на барак выздоравливающих и кричать, что именно там хуже всего».

Осенью 1990 года в Риме состоялась конференция писателей, которую созвал Максимов. Он собрал под одной крышей людей, если не находившихся по разные стороны баррикад, то, по крайней мере, отличавшихся друг от друга в убеждениях. В маленькой гостинице в центре Рима, возле Пантеона, разместились как соседи Василь Быков и Виктор Астафьев, Дмитрий Сергеевич Лихачев и Владимир Солоухин, Бакланов и Шемякин, Буковский и Залыгин, Максимов и лауреат Ленинской премии Айтматов. Впрочем, Айтматову, как члену горбачевского президентского совета, отвели роскошные апартаменты на Корсо. Одним словом, состав был пестр, и вряд ли большинство из участников этой встречи когда-либо сидели за одним столом. Да и что, казалось, могло соединить членов КПСС Виноградова и Бакланова с сидевшим за борьбу с коммунизмом Буковским или эмигрантом Шемякиным и главой антикоммунистического международного центра Максимовым? Тем не менее они вместе обедали, пили вкусное итальянское вино и даже гуляли по улицам. По тем временам это был случай исключительный, ибо раскол интеллигенции стал фактом. Это был вызов войне партий, которая, как правило, начинается с теоретических прений, а завершается кровью.

Максимов хотел эту кровь предотвратить. Но встреча в Риме, несмотря на теплоту атмосферы, подогреваемой тем, что нас окружало (римский серебряный воздух, синее — без единого облачка — небо и сама вечность, глядящая в окна и взывающая к умиротворению), конечно, не могла ничего решить. Хотя там открыто ставился вопрос «обновление или гражданская война?» В обращении, принятом участниками конференции, говорилось о распаде империи и его последствиях, о противостоянии моральному нигилизму, о возрождении исторического и религиозного сознания. Как средство развязывания этих узлов был предложен диалог: «диалог внутри страны и со всем миром». Кроме уже названных имен, под этим документом стояли подписи Эрнста Неизвестного, Иосифа Бродского, Леонида Плюща, Натальи Горбаневской, Владимира Крупина, Витторио Страда. Оно было опубликовано в «Комсомольской правде» 23 октября 1990 года.

Но диалогу не суждено было состояться. Над Россией уже маячила тень кровавых разборок. Позже Максимов будет клясть себя за то, что поверил новой власти, что взялся ей как бы помогать. На самом деле, он верил не ей, а тому, что разрушающийся корабль можно подвести к пристани. Дать ему отстояться, а потом мирно собрать отвали-

вающиеся части. Он не жалел для этого ни времени, ни себя. Он забросил писательство и переиздавал лишь старые вещи. Новые недописанными оставались в столе. Телевидение, радио, газета — вот куда переселился Максимов, и не тщеславие толкало его туда, а одна печаль — вместе со всеми найти выход. Менее всего он был доверчив. Ни Горбачев, ни его преемники не могли надуть Максимова (он знал их биографии, их подноготную, их обман).

Впрочем, не только к другим был беспощаден Максимов, он и себя не щадил, признавая, что в разрушении государства есть и его вина. Он сказал об этом по телевидению, когда мы вместе с ним выступали в передаче «Книжный двор», и затем в нашей беседе в «Литературной газете». Года за два до этого там же было напечатано интервью с А. Рыбаковым. Вот строки из него: «Я люблю Париж, преклоняюсь перед Францией, перед ее великим свободолюбивым народом, но Максимов не парижанин... Пена есть во всякой литературе, и здесь, и там. И не надо ее принимать за чистую струю. «Made in»» — всего лишь этикетка, даже если она приклеена в Париже. Понятно?» Прошло еще сколько-то времени и опять-таки в «ЛГ» актер А. Ширвиндт пожаловался: «Поощрять надо, а нас панибратски журят разные там, извините, Максимовы. Меня это просто бесит».

Печатая наш диалог, я сопоставил эти отзывы о Максимове с оценками других знаменитых людей: Сахарова, Солженицына, Бродского и Белля. По совпадению, все они оказались лауреатами Нобелевской премии. Так вот, их суждения о Максимове были намного почтительнее, чем суровые характеристики, которые дали ему лауреат сталинской премии Рыбаков и лауреат конкурса артистов эстрады Ширвиндт.

Откуда же эта суровость? Оттого, что Максимов, сделавший втрое больше для русской общественной жизни, чем все его хулители, вместе взятые, не принял результата дела рук своих, — то есть тот режим, который установился после третьей русской революции. Этот режим почему-то очень устраивал лису, которая подхватила выпавший изо рта вороны кусок сыра, но не мог устроить тех, кто, в отличие от лисы, хотел, чтоб сыр достался не одной лисе, а, мягко говоря, всем обитателям леса.

Последние годы Максимов еще более потяжелел, посуровел. Это чувствовалось даже в его взгляде — как будто налитом свинцом. Он, этот взгляд, был упорен, соперничать с ним в неподвижности, способности выдержать противостояние глаз было нелегко. Володя если уж смотрел, так смотрел — вникая не столько в речь собеседника, сколько в его образ, и по интонации, по жестам, по тем же глазам узнавая больше, чем из слов. От этой неподвижной пристальности он иногда смотрелся как памятник самому себе. Но так могло казаться только тем, кто не знал его близко.

У меня до сих пор хранится бумажный мешочек с лекарствами, присланный из Парижа. На нем нетвердым, почти дрожащим почерком Максимова написаны моя фамилия, адрес и телефон. Эти мешочки я получал регулярно. Тогда в Москве было туго с лекарствами, и Максимов рассылал их друзьям. Он или делал это сам, или посылал с оказией. Перед тем как отправить посылочку, всегда звонил и спрашивал, что еще нужно. Его опека была ненавязчивой, ничего не требующей взамен и постоянной. Когда я приехал в 1989 году в Париж, я был сильно болен. Володя тут же повел меня к своему врачу и долго сидел в приемной, ожидая, пока тот разберется со мной. И так повторялось несколько раз. Платил за эти визиты, естественно, он. В своих бумагах я нашел рецепт, выданный доктором Леонидом Бальзановым, чей кабинет, как означено на рецепте, находился на rue de Berri. Рецепт выписан на имя мсье Владимира Максимова. Лекарства (а их целый список) были тут же выкуплены Таней и переданы мне с письменными разъяснениями, когда и как их принимать.

Однажды, когда Максимов приехал в Москву на какой-то конгресс (дело происходило в нынешнем Президент-отеле), я зашел к нему в номер и застал его за раздачей таких же пакетиков, какие посылались мне. Из большой сумки он извлекал один пакетик за другим, но на дне их еще оставалось много, и я подивился, как у него хватило сил доставить эту аптеку из Парижа в Москву.

Ездил он в Россию только на поезде — не знаю уж, боялся ли он самолета, но это был ритуал. Впрочем, почти все в облике Володи сделалось ритуальным: и всегдашняя тройка, и неяркие, консервативные цвета галстука и костюма, и непокрытая даже в холода голова, как у истинного жителя столицы Франции. Никаких сантиментов при встрече, никаких сантиментов при расставании. Он коротко совал тебе в руку свою искалеченную ладонь, так же быстро ее отнимал. По лицу его трудно было угадать, рад он тебе или нет. Но это была лишь маска. Хотя, как я уже сказал, с годами Максимов мрачнел, становился раздражительнее, гневливее. Гнев вскипал в нем вдруг и срывался, как гроза, — все нестерпимее было ему видеть, что происходит в России.

Его кое-где уже переставали печатать. Редакторы разных изданий уже побаивались тех, кто определял теперь, кого казнить, а кого миловать. Я говорю о так называемом «общественном мнении», которое всегда презирал Максимов. Он этих судей, ставящих себя выше Бога, в упор не видел. Да и кто были судьи его? Те же самые члены КПСС, сдавшие не раньше августа 1991-го свои партбилеты. В уже цитированном мной диалоге из «Литгазеты» есть такой пассаж: «Парадокс времени: я — убежденный антикоммунист, которым по обе стороны границы еще недавно пугали лю-

дей, вынужден защищать так называемых путчистов от недавнего выпускника Академии общественных наук при ЦК КПСС (здесь Максимов имеет в виду А. Нуйкина. – *И. З.*), вдруг возомнившего себя большим борцом с коммунизмом, чем весь блок НАТО, вместе взятый. Мне могут возразить, что люди меняются. Отвечу: правильно, опасен человек, который закостенел в своих заблуждениях, но отчего эти сообразительные господа не меняются самостоятельно, а только вместе с очередным начальством?»

Резонный вопрос, который можно задать многим паханам нашей демократии. Я называю их паханами, потому что они такие же главари воровских шаек, только крадущие не золото и деньги, а не продающиеся за деньги идеи, которые принадлежали тому же Максимову, но только не им.

Что же касается присвоений материальных, то вот один скромный пример. Член КПСС Анатолий Приставкин, едва совершился переворот в Союзе писателей (прогнали коммунистов, пришли «демократы»), тут же переставил в списке литераторов, стоящих в очереди на автомобили, свою фамилию с одного из последних мест на первое, сбросив вниз занимавшего первое место Проханова. Логика этой рокировки была проста: раз ты красно-коричневый, тебе автомобиля не видать.

То, правда, были еще невинные игры. Аппетиты новых вождей нации распалились потом. И они стали хапать все, что хапали их предшественники: кабинеты на Старой площади, черные «Волги», депутатские мандаты, путевки, премии, бесплатные билеты и т. д. А один писатель-демократ, хапнув двухэтажную квартиру в центре Москвы, в добавление к уже имеющейся, отвечал на вопрос о том, есть ли у него совесть: «Совесть? Вот она, совесть!» И крутил перед носом спрашивающих ключиком от новой квартиры.

Этого ли желал Максимов? Этого ли желали те, кто, как и он, рискуя всем, шли на медведя с рогатиной? Не могу представить Галича, сидящего на Старой площади. Не могу представить Некрасова, заявляющего в печати, что «Инкомбанк» – его лучший друг. Не могу представить Максимова, выносящего в кейсе из Кремля сто миллионов рублей – государственную премию.

Ему даже не вернули отобранную в 1974 году квартиру. Ту однокомнатную квартиру на Бескудниковском бульваре, откуда он и уехал на Запад. Когда перестроечный заместитель председателя Моссовета Станкевич предложил Максимову выкупить свою квартиру, тот ответил: «Я ворованное не покупаю».

Таков он был, прошедши колонии, тюрьмы и разные пересылки. Он из вора сделался интеллигентом, в то время как иные интеллигенты уже в наши дни стали ворами. Как было от всего этого не отчаяться, не

впасть в гнев? Да я услышал отчаяние даже в словах Солженицына, когда мы разговаривали по телефону зимой 1995 года. Уж на что, кажется, человек-скала, но и тот дрогнул, и сознание бессилия я почувствовал в его голосе. Пример Солженицына, как и пример Максимова, наглядно свидетельствует, что исполнителям не нужны теоретики, а политической шпане — авторитеты. Что же касается народа, то народ, если он еще существует в России как образование людей, имеющих свое историческое предназначение, уже не верит никому — ни честным, ни бесчестным.

Последний раз я видел Максимова летом 1994 года, когда мы с женой были у него в гостях в Москве. Не имея собственного угла, он останавливался у тещи, где жила и Танина сестра. Отсюда, от дома на Красноармейской, было два шага до газетного киоска. Утро Максимова начиналось с чтения газет. Первые годы перестройки он скупал их все, потом стал покупать лишь две — одну «демократическую», другую «оппозиционную», так как все остальные лишь повторяли друг друга.

В тот день он угощал нас обедом, мы много шутили и смеялись. Сестра Тани, которая стряпала на кухне, шепнула моей жене, когда та вышла к ней, что уже давно не слышала смеха Максимова. Улыбка сразу преображала его лицо: оно из неприступного делалось открытым, добрым. Конечно, я помню и кривые полуулыбки Максимова, свистящий бич его иронии. Он бывал язвителен, может быть, по большей части язвителен, и, если можно так выразиться, сатира брала верх в его смехе над юмором. Зато, когда душа его, не чувствуя опасности, распускалась, мягчела, Володю хотелось погладить по голове, как ребенка.

Отрывки, которые он передавал или посылал мне для печатания, были кусками из его нового романа. Он писал их, уже мало веря в то, что литература может что-то изменить в жизни. Это был его долг и неутихшая в душе тяга к перу и бумаге. Сейчас архив Максимова находится в одном из германских университетов (там он сохранится надежнее) и пока не разобран, но известно, что роман, который он не окончил, был по времени отнесен в прошлое — в годы гражданской войны. Как и его книга о Колчаке, это была дань памяти белому движению, белому казачеству.

По велению судьбы, вечным приютом Максимова стала могила белого офицера, летчика, полковника Евгения Владимировича Руднева, жившего с 1886 по 1945 год и похороненного на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа близ Парижа. На могиле стоит черный гранитный крест, вырубленный в Москве, и лежат живые цветы. «Ничего не забывается, — писал Максимов в «Прощании из ниоткуда», — ничего. Мы, словно листья одного дерева, даже опадая, сохраняем в себе его образ и подобие. Я твой, твой навсегда, мой Двор, мой Дом, мои Сокольники!.. До свидания, мати. Аминь».

* * *

О смерти Максимова я узнал в Финляндии, из газет. Как всякая смерть близкого человека, она стала нежданно свалившимся горем. Тоской отозвались во мне и некрологи, которые я прочитал в те же дни. Все, писавшие о Максимове, отдавали ему дань уважения, но были и оговорки: «Не все его многолетние друзья поддерживали его и одобряли его выступления» («Литературная газета»). «В последние годы не все его многолетние друзья были уверены в его правоте» («Русская мысль»). А журнал «Огонек», напечатавший портрет молодого Максимова, снабдил его комментарием: «На этой фотографии он еще совсем молодой, не патриарх и не борец с режимом (неважно, каким: коммунистическим, демократическим, буржуазным — в течение своей долгой жизни он боролся со всеми по очереди)... Но та народная слава, о которой он мечтал, так и не сбылась. Жаль».

Эта снисходительность и ирония (сегодня ирония стала проникать и в некрологи) поразили меня. Поразила интонация почти брезгливого превосходства. Так когда-то коммунистические доктора наук писали о классиках XIX века. Конечно, писали они, NN был большой писатель, но до нашего понимания вещей не возвысился, правильного мировоззрения не обрел. Они всегда знали, что правы только они, и похлопывали по плечу даже Толстого.

Наша свободная печать свободна только в поношении, но гремит своими цепями, когда речь заходит об идеале. Ибо ее идеал — развенчание и ничто больше. «Бес иронии», как говорил Блок, «ломает» ее так же, как ломал до этого страх перед властью.

Максимов был человеком максимы. И если спросить себя, почему он взял этот псевдоним (ведь настоящее имя его Лев Самсонов), то не Максим Горький, которому он вначале подражал, тому причиной, и не пулемет «максим», из которого «красные» косили в фильмах нашего детства «белых», и даже не кинотрилогия о Максиме, которой он засматривался мальчиком, а именно максима, святая максима. Я убежден, что внезапно настигшая его болезнь и смерть явились оттого, что он не мог снести поругания своей мечты — мечты видеть Россию распрямившейся. Он увидел ее еще более согнутой, закабаленной, с повязкой на глазах, безумно, как слепцы у Брейгеля, влекущейся из темноты в темноту.

Со смертью его как бы оборвалась сильно натянутая струна — замер звук романтического форте. Принято считать, что расцвет романтизма падает на конец XVIII—начало XIX века. Но то был романтизм искусства и философии. Практический же, или политический, романтизм изжил себя к концу XX столетия. Поясню свою мысль. То, что произошло в начале века в России (я имею в виду 17-й год), было действие кроваво-романтическое.

Противодействие ему возникло как романтизм бескровный. Но, видать, история, как хищник без мяса, не может прожить без жертв. Бескровный порыв поколения Максимова был на его глазах полит кровью.

И если другие смирились с этим и даже стали искать высокого оправдания расстрелам 93-го года, а после уселись в кабинетах вновь побеленного Белого дома, то Максимов не только проклял совершившую это власть, но и обратил укор на себя, считая и себя повинным в происшедшем.

И тогда кто-то явился и унес его бессмертную душу от нас.

1997

ВИНА И ЖЕРТВА

Лишь виновные сыны, а не обиженные рабы, свободны.

Николай Бердяев

Наша первая встреча с Андреем Тарковским была не замечена им, но хорошо запомнилась мне. Шел, кажется, 1965 год. Я жил тогда во Владимире, Тарковский там же снимал «Андрея Рублева». Об этом много говорили в городе. Ходили слухи о том, что киношники поджигают коров, предварительно облив их бензином. И что это нужно им для того, чтобы нагляднее показать татарские зверства.

Горящих коров я не видел, зато видел горящий Успенский собор, подожженный во время съемок.

Владимир стоит на вершине холма, с которого открывается панорама делающей изгиб Клязьмы, приречных лугов и начинающейся за ним Мещеры. На холме красуются белокаменный кремль и два древних собора: Дмитровский – XI века и Успенский – XII. Стены и иконостас Успенского собора расписаны Андреем Рублевым и Даниилом Черным. И именно их фрески и иконы, воспетые в фильме Тарковского, могли сгореть в огне. Я уже не говорю о самом храме, порчу которого не смог бы оправдать никакой кинематографический шедевр.

Я встретил Тарковского на асфальтовой дорожке, ведущей от соборов к гостинице. Он шел быстро, спеша, судя по всему, покинуть место своего позора. На нем была кепка и куртка, а на плече он нес кинокамеру. Его невидящий взгляд, устремленный куда-то вперед, пролетел мимо меня.

Когда я оказался на соборной площади, пожарные уже заканчивали свое дело. Но дым все еще струился, и стоящий внизу народ клял кино и киношников.

Не знаю, вспоминал ли Тарковский об этой истории, когда снимал «Жертвоприношение», но пожар во Владимире и пожар в его последней картине имеют связь. То связь проступка (конечно, невольного) и искупле-

ния (вполне сознательного). Герой «Жертвоприношения» поджигает свой дом, а с ним и прошлую жизнь, чтобы спасти если не себя, то хотя бы сына.

Его сын нем от рождения, и отец считает, что в том повинны его, отцовские грехи. Неправедная жизнь наказывается немотой сына, значит, ее нужно принести в жертву, а жертва за грех, как говорится в книге «Левит», есть всесожжение.

Поэтому огню предается дом — самое дорогое, что есть у человека. Надо знать отношение Тарковского к дому, чтоб понять, что для него это слишком личное жертвование, к тому же он к этому времени покинул свой дом, то есть Россию, сжегши за собой все мосты.

Там оставался его сын, мальчик, которому не разрешили воссоединиться с отцом, и это тоже была жертва, вынужденное, а оттого еще более ранящее, жертвоприношение.

Я помню письмо Тарковского к отцу, которое было опубликовано в газетах. В нем он объяснял неизбежность своего отъезда. По-видимому, отец был не согласен с этим поступком сына. И читать письмо нельзя было без чувства сострадания к ним обоим.

Дом для Тарковского — это отец, а отец — это дом. Без отца нет дома — мотив этот пронзительней всего звучит в «Зеркале». Все полно здесь присутствием отца, дышит его дыханием. Кажется, по стенам бревенчатого дома скользит его тень, а его стихи читает не вымышленный отец, а Арсений Александрович Тарковский. Они озвучивают рай детства — счастливого согласия с миром и с собой, в которое, впрочем, вторгся разлад.

Мир у Тарковского целен, но он раскалывается, когда уходит любовь. В своей лекции об Апокалипсисе, прочитанной им в Лондоне, он говорит: «Любовь — это жертва». А понятие и слово «жертва» стоит в его лекции рядом со словом «грех».

Метафора «дом-отец» присутствует и в «Солярисе». В обесцвеченной и обеззвученной атмосфере космической станции нет жизни. Ее воздух стерилен, как воздух мертвецкой. Дом не здесь, дом там, на Земле. Дом там, где у порога стоит отец и ждет блудного сына.

Отец и сын — как трагична эта тема даже в Евангелии, где Отец посылает Сына на казнь и где земной Сын просит небесного Отца: пронеси, если можешь, мимо меня чашу сию!

В «Гамлете», поставленном Тарковским на сцене Ленкома, он прочитал этот сюжет так, как до него не прочитал никто. Чтоб не реконструировать спектакль по памяти, приведу отрывок из моего письма Тарковскому, написанного сразу после премьеры: «Но главное, за что я благодарен тебе, — это воскрешение, которого нет у Шекспира. Я уже начинал бояться, что все кончится проходом Фортинбраса и идеей торжества справедливости в

лице явления нового (и честного) правителя. И у меня сердце сжалось, когда я увидел, как воскресший Гамлет воскрешает сначала врагов своих, а потом мать. И эта рука матери, так долго ждущая его руки, меня потрясла.

Жаль лишь, что ты потом перевел все это в выход актеров к зрителям: тут ты идею снизил до уровня приема. Я же увидел тут не прием, а нечто поболее — прямое продолжение финала «Зеркала» — идею возврата, круга, смыкающегося на трех лицах — отец, мать, сын. Поэтому, если бы мать на какое-то время одна осталась на сцене (или они трое), а все прочие исчезли бы, этого было бы достаточно.

Что же получается? У Шекспира земной Фортинбрас венчает борьбу духа и действия, земно завершает ее, у тебя дух торжествует над тленным (тленен и Фортинбрас). Идея прощения витает над твоим «Гамлетом». Этим он мне и близок. Все парадоксы, вся игра ума истрачены, проиграны, выхолощены, и слабое перед лицом их логики чувство оказывается выше их, сильнее их».

Я до сих пор не могу забыть этой сцены. Она стоит у меня перед глазами как живая скульптура или кадр из фильма. И в театре Тарковский остался Тарковским — он вывел судьбу Гамлета на скрещение со своей судьбой.

Это была судьба многих мальчиков его поколения, у которых рок — или революционная власть — ломал и отнимал отцов. Эти дворовые гамлеты, как и Гамлет Шекспира, должны были решать, быть им или не быть, что на их языке означало «мстить или не мстить». Сын Андрея Платонова хотел застрелить Сталина на демонстрации 1 Мая, но его схватили и отправили в Норильск. Заработав там туберкулез, он вернулся и скончался на руках у отца. А вскоре умер и отец, заразившись чахоткой от сына.

Жертва Рублева искупается в творчестве, жертва героя «Соляриса», осознавшего свою вину перед отцом, — возвращением в отцовский дом, жертва странных персонажей не менее странного «Сталкера» — выходом из «зоны» к храму, жертва в «Жертвоприношении» — вторым рождением сына и цветением сухого дерева.

В «Андрее Рублеве» Тарковский еще сводит счеты с властями (с князем и его стражей, терзающей скомороха), но мотив личного спасения — через Бога и через искусство — в конце концов берет верх надо всем.

В других фильмах мир и страсти мира отодвигаются на обочину, хотя зловещее молчание «зоны» в «Сталкере» говорит само за себя. Куда прорываются люди через это пространство смерти? Может быть, они ищут свой потерянный дом и своих исчезнувших навсегда отцов?

Говоря как-то о живописи XX века, Тарковский сказал о Пикассо: «Это же чистая социология!» Он точно уловил связь живописи великого

испанца с материализмом. Сам Тарковский признавал мир, где тяга к согласию сильнее тяги к раздробленности. «Его знамя — раздробленность», — добавлял он о Пикассо.

Вот почему живописные пристрастия Тарковского традиционны. Вот почему в его фильмах собственный кинематографический язык срастается с живописным языком Андрея Рублева, Брейгеля, Леонардо да Винчи и Рембрандта.

Тарковский не боится больших пауз. Это паузы, отведенные на размышление, на молчаливое созерцание. Есть такая пауза и в «Солярисе». И она целиком отдана картине Брейгеля «Охотники на снегу». Музыкально, интонационно появление этой картины подготавливается хаотическим движением предметов в выкачанном воздухе станции. Плавают в невесомости книги, бумага, какие-то вещи, и вдруг это движение прерывается остановкой камеры, которая замирает перед пейзажем зимней Голландии. И сразу оживают осязание и вкус, и от холста тянет запахом мокрого снега, оттаявших черных стволов деревьев, запахом костра, разожженного на переднем плане.

Картина Брейгеля построена так, что взгляд сначала упирается в передний план, где все крупно и прописано до пустяков, а затем, скользя, как на лыжах, плавно спускается вниз и бежит, бежит мимо превратившихся в точки людей, подвод на дороге, уменьшившихся, ставших игрушечными, домов и кирх, и уносится к горизонту, где земля, кажется, закругляясь, превращается в шар.

«Охотники на снегу» — это привет с земли, это форточка, открытая в окне земного дома, создающая тягу, противостоять которой не в состоянии никакое внеземное притяжение. После этого естествен переход к картине Рембрандта, являющейся парафразом евангельской притчи о блудном сыне. Тарковский вставляет кадр с этой картиной в центр мирового океана, который уносит ее с собой в глубины Вселенной. Сначала океан не хочет вступать в диалог с героями фильма, он посылает им видения их жертв, принесенных на алтарь науки. И лишь когда раскаявшийся сын припадает к коленям отца и отец кладет ему на голову свою прощающую руку, океан приходит в успокоение. Между ним и человеком воцаряется мир.

* * *

У природы нет самоанализа и подполья, природа безгрешна, как безгрешна река в «Андрее Рублеве», кони, пасущиеся на лугу, безгрешен дождь и снег, яблоки, рассыпающиеся по траве, и сама трава. И потому она с болью отзывается на зло, привнесенное человеком. Над нею и над ним властен один нравственный закон.

Может, поэтому Тарковскому так дорог образ ребенка – того существа, которое ближе, чем кто-либо, стоит к природе. Это Иван в «Ивановом детстве», мальчик в «Жертвоприношении» и дети в «Зеркале», девочка в «Сталкере», мальчик в «Андрее Рублеве». Да и сюжет «Троицы», венчающий «Андрея Рублева», посвящен предстоящему рождению ребенка в доме Авраама. Именно по этому случаю посещают его дом три ангела.

Эта поэтическая связь, цепь обязательна для Тарковского. Белое молоко, которое разбрызгивает девочка в «Рублеве», и белый, ослепительно белый цвет палат, где это происходит, стоят рядом, как гены в цепи ДНК. Белые палаты, белое молоко, белые лебеди, падающие с небес на поле битвы, белые соборы, белые стены кремля, белая краска, не растворяющаяся в потоке ручья, – таков ряд «белого» в «Андрее Рублеве». Белый цвет – цвет невинности, чистоты, цвет радости (смех ребенка), умиротворения. А брызги крови на белых стенах – оскорбление белого цвета. И образ греха.

В «Жертвоприношении» есть эпизод, который относит нас к тому же прочтению белого цвета. Дом, где обитает герой фильма, начинает ходить ходуном, как при землетрясении. Качаются люстры на потолке, тревожно мигает огонек в радиоприемнике, со стуком открываются створки буфета, и с полки падает и разбивается стеклянный кувшин с молоком. Струя молока, образовав дугу (замедленная съемка), выливается из кувшина и, ударившись об пол, растекается по нему.

Предчувствие беды, предчувствие катастрофы читается в этой метафоре.

Потом мы увидим белый занавес, колеблющийся в окне, белое платье хозяйки дома, белые стулья и белую скатерть на балконе и темно-красную, как капля крови, вишню на блюдце на этой скатерти.

Тарковский мастер таких метафор. Одна из них – тоже из «Жертвоприношения» – поразила меня. Герой, вдруг превратившись в великана, видит свой дом как спичечный коробок, лежащий у его ног. Он смотрит на этот клочок уюта, как творец на грешную землю, как Авраам на Исаака, над горлом которого он занес жертвенный нож.

И жертва свершается. Ярко полыхает пламя, горит, занявшись, сухое дерево (дом деревянный), и вот-вот загорятся сосны, окружающие его. Говорят, первая декорация дома, которую Тарковский выстроил на острове, где снималась картина, сгорела сама собой. И тогда пришлось строить новый дом и поджигать его во второй раз.

Пылает дом лжи и несчастья, и, как отзвук этого очищающего огня, раздается на экране только что родившийся голос ребенка, ради которого и была принесена жертва. И мы слышим произносимую им строку из «Евангелия от Иоанна»: «В начале было Слово».

Сгорает дом, начинает говорить мальчик, и под аккомпанемент его голоса, переходящего в баховские «Страсти по Матфею», оживает на иконе засохшее дерево, которое, как упрек, стояло перед глазами зрителя на протяжении всего фильма.

Тщетно его поливали сын и отец — оно не распускалось. Тщетно искал отец заступничества в любви к Марии: в конце фильма сын, отец и Мария расходятся в разные стороны. Отца увозят в психиатрическую больницу, Мария уезжает в глубь острова на велосипеде, а мальчик ложится у подножия сухого дерева и, подложив под голову руки, смотрит в небо.

Тарковский посвятил «Жертвоприношение» сыну Андрею. Он как бы предчувствовал вечную разлуку с ним. Уставший и ослабевший (он был уже болен), Тарковский, может быть, сознавал, что Бог карает и его — и потому так мучительна в этом фильме нота ухода и полного расчета с прошлым. Недаром он так часто спрашивал: «Вообще творчество, не греховно ли оно?» Вопрос этот Тарковский относил не только к себе, но и к «культурному кризису последнего столетия».

Тарковского упрекали в том, что его кинематограф эгоцентричен, он соглашался с этим, завидуя восточным мастерам, как и русским живописцам, даже не подписывавшим своих работ. Он говорил, что творит в духе западной традиции, для которой авторское «я» есть центр познания. Но разве не прав был Казанова, сказавший, что для того, чтобы познать человечество, достаточно познать самого себя?

Кинематограф Тарковского, безусловно, относится к сфере самопознания. И пусть он поэтически иносказателен (а оттого родствен тайне), прочесть в нем жизнь автора не составляет труда. И дело не в совпадении фактов биографии режиссера и сюжетов его картин, дело в линии судьбы, которая, как траектория падающей звезды, прочерчивает небосвод.

Может, сравнение с падающей звездой неточно и слишком красиво, но именно так я вижу сгоревшую на моих глазах жизнь Тарковского.

* * *

После той встречи во Владимире я еще несколько раз виделся с ним. Однажды это было на просмотре «Андрея Рублева», когда его «принимали» во владимирском обкоме партии. Как во всех учреждениях такого рода, там имелся просмотровый зал, где иногда крутили полузапрещенные фильмы. «Андрей Рублев» и стал таким фильмом. Его долго таскали по кабинетам и по таким вот зальчикам, где записные знатоки искусства должны были наложить на него тавро: «позволено».

Познакомились мы позже, на дне рождения одного начальника от культуры, который имел в вопросах выпуска в свет книг и фильмов свой голос. В ту пору партноменклатурщики любили оказывать знаки внимания

8 Зак. 615

опальным творцам, «защищая» их творения от еще более высоких чинов. Это была игра, условия которой принимали и понимали и та, и другая сторона. Творцы были вхожи в дом, присутствовали на днях рождения и юбилеях, произносили тосты в честь хозяев, а те платили им небескорыстным шефством.

Так случилось, что мы с Тарковским бывали в одном таком доме не раз. И всякий раз разговоры с ним оставляли впечатление восхождения на высоту, для взятия которой надо было положить если не все силы, то, по крайней мере, значительную их часть. Проходившие в бытовой обстановке, они менее всего касались быта. Даже тосты Тарковского заставляли присутствовавших резко поднимать уровень и потом долго находиться на этом уровне, как ни непосильно было требовавшееся для этого напряжение. Реже всего речь шла о кино, скорее о других искусствах, музыке, живописи, поэзии, которые так любил Тарковский и которые он, в отличие от многих гостей, прекрасно знал, выделяя в них только высокое, высшее.

Я помню его жестким, грубым (таким он, наверное, бывал и на съемочной площадке) и помню понимающе-внимательным, даже нежным. Както мы сидели у Георгия Владимова. В нашей компании был человек, который потом сделал желанную для него карьеру — стал министром. Выпивали, шутили. И вдруг Тарковский направил на будущего министра сверлящий взгляд. «А что тут делает имярек? — спросил он. — И кто такой этот имярек?» Бедный имярек покрылся красными пятнами и вскоре вынужден был ретироваться.

Зато как он откликнулся на нашу беду! Однажды мы заговорили с ним о нашей маленькой дочери, о ее болезни. Врачи предлагали немедленно делать операцию. Андрей был знаком с директором Института сердечно-сосудистой хирургии В. Бураковским. Он позвонил Бураковскому и вместе с нами поехал на Ленинский проспект. Два долгих часа провели мы в институте, сначала ожидая приема, потом заключения хирургов. Андрей все это время был с нами.

Через несколько месяцев понадобилась еще одна аудиенция у Бураковского. И снова нас провел к нему Андрей. Мы опоздали, он ждал нас на остановке троллейбуса. И опять все повторилось, как в прошлый раз. Дочке сделали исследование, и операция не понадобилась.

Возвращаясь из института на такси, мы высадили Тарковского возле дома Арсения Александровича. Все время, пока мы ехали, он повторял вслух: «Надо заехать к отцу... Надо заехать к отцу». Видимо, в этот день и в эти минуты Андрею особенно важно было увидеть отца.

Совсем недавно по телевидению показали документальные кадры, которые напомнили мне тот эпизод в такси. Кадры эти сняты в парижской

больнице незадолго до смерти Тарковского. Андрей в отдельной палате лежит в постели, и к нему приходит сын. Тот самый, которого власти не пускали к нему. Андрей вскидывается на подушках, и слышу его нежный-нежный голос: «Маленький мой! Дорогой мой! Как же ты вырос!»

И он обнимает сына, насколько хватает сил.

Вот финал темы Гамлета! Вот прощание и прощение, вина и жертва!

Жизнь замыкается в круге, образует круг. Кажется, нет другого графического обозначения полноты, самодостаточности и законченности житейского цикла. Круг образуют три ангела, склонившиеся над чашей в «Троице». Да и для музыки Баха, которая так часто звучит у Тарковского, нет иных границ, кроме границы круга.

Круг — совершенная форма всякого совершенного существования в обитаемом и необитаемом мире. Круг образуют орбиты Солнца и Земли, орбиты планет и сами планеты. Круг видится мне и в пути человечества, которое, отмучившись, вернется «на круги своя». «Может, правда не впереди, а позади нас?» — спрашивал И. А. Гончаров в «Обрыве».

Ответ Гончарова был ясен: позади.

Я думаю, Андрей Тарковский точно так же ответил бы на этот вопрос.

1997

ГОРЬКИЙ ПРИВКУС СМЕХА

Смех тридцать лет у ворот стоит, а свое возьмет.

Русская пословица

Листая на днях учебник «Русская литература XX века», вышедший в издательстве «Дрофа» (1997 г.), я в главе «Литературный процесс 60-х» не обнаружил фамилии Можаева. Новейшие составители новейших литературных святцев не занесли его на свои страницы. В который раз строптивый герой Можаева Федор Кузькин, как и его автор, оказались не ко двору.

Горько и несправедливо. Ибо представить литературу 60-х годов без знаменитой повести «Из жизни Фёдора Кузькина», впервые появившейся в журнале Твардовского в 1966 году, невозможно. Это все равно что снять с небесной карты одну из звезд.

Я никогда не бывал в рязанской деревне Пителино, где он родился. Можаев рассказывал мне о ней, но повидать те места так и не удалось. Сейчас жалею: для того чтобы понять писателя, надо увидеть его дом и землю. Надо самому оглядеть линию горизонта, которую видели его глаза с детства.

О чем бы ни писал Можаев, он держал в памяти Пителино, землю, которую засевал его отец-единоличник, так и не вступивший в колхоз. В 1935 году отца арестовали и отправили в лагерь, где он и погиб во время войны от голода. Говорят, он был веселый человек и умел представлять события в смешном виде — этот дар и передал сыну, создавшему много лет спустя своего Федора Кузькина — Тартарена из русской деревни.

Я с ним давно, с 60-х годов, был на «ты». А познакомились мы на Дальнем Востоке, в Хабаровске. Хотя я не знал, что Можаев — морской офицер, выправка в нем чувствовалась. Высокий, прямой — так до последних дней и ходил, не сутулясь, а гордо, как конь, вздернутый уздою, держа голову.

Впечатления о нем, о его облике, его душе у меня самые разные. Их можно разбить на периоды: хабаровский, московский (60-е годы), затем

опять московский (70-е) и последний — московско-переделкинский (90-е). 80-е как-то выпадают, мы почти не виделись.

В хабаровский период никакой близости не было. Я работал в газете, на радио — Можаев иногда там появлялся, но ненадолго. Ходил он обычно с Всеволодом Никаноровичем Ивановым — эмигрантом, ставшим впоследствии советским писателем, с которым дружил и сочинял какой-то сценарий.

Дружить с таким человеком, как Иванов, было небезопасно. Он пользовался в Хабаровске репутацией вольнодумца, поскольку, во-первых, был из дворян, во-вторых, знал несколько иностранных языков, а в-третьих, служил в свое время министром информации в правительстве Колчака. Многие задавали себе вопрос: почему его простили? Почему, не наказав, разрешили жить в СССР?

Писатели тоже держались от В. Н. Иванова на расстоянии — сказывалась классовая несовместимость: все они в прошлом были или партработники, или партийные журналисты, или служащие тех ведомств, где носят погоны, но чаще ходят в штатском. Можаев их глубоко презирал, хотя не был уверен в том, что они не знают его «кулацкого» происхождения и того, что, поступая в Ленинградское высшее военно-морское училище, он о чем-то умолчал в своей анкете.

Литературная жизнь провинции, как известно, скучна. И хотя в Хабаровске издавался ежемесячный литературный журнал, существовало большое издательство и выходило несколько газет, а местное радио имело 19 часов собственного вещания, таланты на этой почве жухли, как трава при засухе. За редкими, весьма редкими исключениями, в эфир и на страницы книг шла, как кета на нерест, густая литературщина.

Чем славен был в конце 50-х годов Дальний Восток? Лесом, рыбой (сто видов рыб водилось в одном Амуре), тиграми, которые обитали в уссурийской тайге, удэгейцами и нанайцами, молибденом, золотом, а также лагерями, которые своей колючей проволокой и вышками вползали прямо в города, не стыдясь соседства с детскими садиками, школами и просто жильем.

Когда я в 1954 году после окончания университета приехал в Хабаровск, меня направили в школу, в здании которой раньше находилась лагерная столовая, а поселок вокруг нее назывался «Четвертая стройка». Заключенные, обитавшие в нем, рыли тоннель под Амуром. Тоннель прорыли, но он оказался никому не нужен, и главный инженер строительства застрелился прямо на рельсах, ведущих в никуда.

Хабаровские поэты и прозаики таких сюжетов не брали. Они писали о тигроловах, рыбаках и лесорубах, о социалистическом конфликте в социа-

листическом коллективе, об отколовшихся одиночках, которых перевоспитывала партия. Беспартийный Можаев выделялся на этом фоне талантом и честностью. Он, правда, в бытность свою на флоте грешил стишками и даже воспевал доблестного вождя китайских коммунистов Мао Дзэдуна. Первая его поэтическая книжка, изданная в 1955 году во Владивостоке, называлась «Зори над океаном».

Он записывал и печатал удэгейские сказки, отдавая дань дальневосточной экзотике, но затем быстро перешел к реальной прозе. Когда мы познакомились, он был уже автором «Сани» и «Тонкомера» — коротких и чисто прописанных повестей, пленявших прежде всего языком и полным отсутствием фальшивой советской тематики.

Как сейчас вижу картину: по главной улице Хабаровска — Карла Маркса — идет Можаев, и рядом с ним, держа его под руку, высокая, в рост ему, блондинка. Лето. Блондинка в коротком платье, длинные ноги в туфлях на острых каблуках, плывущий впереди нее бюст, губы ярко накрашены, беленький носик вздернут. Настоящая красотка, типичная офицерская жена. Это и была его жена, с которой Можаев потом расстался.

Все мы — я имею в виду тех, кто приехал на Дальний Восток из центральной России, — считали себя здесь временными. Можаев, заброшенный войной сначала в Порт-Артур, а потом во Владивосток и Хабаровск, уехал одним из первых. Я вскоре последовал за ним. В Москве нас свели хабаровские воспоминания и общая судьба. Правда, положение Бориса было предпочтительней. Его уже знали, он прописался в столице и женился на консультанте Союза писателей латышке Милде, милой молчаливой женщине с синими глазами. И портфель у него был набит рукописями: там уже лежал «Кузькин» и еще несколько повестей, не имевших надежды быть напечатанными.

«Кузькина», как и бесподобно смешную «Историю села Брёхова», он читал мне вслух. Мы встречались у него на квартире на улице Осипенко. Это, кажется, была квартира Милды. Тогда они еще бедствовали, точнее, жили скромно, как и все честные интеллигенты. Естественно, за разговорами и чтением выпивалось много водки, а Можаев всегда был крепок на выпивку, хотя и закусывать умел.

То были встречи высокие, вдохновенные, и Борис в иные минуты был неотразим. Во-первых, он замечательно — в лицах — умел разыгрывать сцены из своих повестей. Всякое лицо говорило у него своим языком. Мимика, паузы, восторг и ехидство были у каждого единственны. Чтение как-то незаметно отрывалось от рукописи, он переходил к житейским историям и анекдотам, которые то ли слышал, то ли выдумывал тут же, на ходу. И всегда, в каждом изгибе сюжета, была внезапность — родная сест-

ра вдохновения. Что такое вдохновение? – спрашивал Белинский. И отвечал: внезапное попадание в истину. Таких попаданий у Можаева было с избытком.

Я смеялся и плакал, слушая его: горькая жизнь, отзывавшаяся в этих импровизациях смехом, казалась еще горше. Плакал я и от самого смеха, и от полноты наслаждения талантом. Бог дал Борису не только писательский глаз и руку, но и характер. Крестьянский сын, клейменный советской властью, он не только получил образование, не только поднял оставшуюся без кормильца семью, но и отстоял себя как личность, почти не понесши внутреннего урона, хотя уроны, конечно, были.

Да и у кого из нас их не было?

В Евангелии от Луки есть рассказ о том, как дьявол, отчаявшись искусить Спасителя, отошел от него, но «отошел от Него до времени». Стало быть, он не оставил надежды еще раз подступиться к Христу. Значит, он сторожит мгновение, когда Господь проявит человеческую слабость, дабы вновь искусить Его. И если он рассчитывает на слабость Сына Божия, то что же говорить о нас, смертных? Дьявол несет вахту при каждой душе, веря, что ему «обломится».

У Можаева были свои счеты со временем. Советская власть тиранила его и с малолетства приучила к неповиновению. Неповиновение выливается в разные формы: от прямого вызова – до притворства, до попытки принять игру власти и, пользуясь преимуществом в уме и хитрости, обыграть ее, причем, обыграть так, чтобы над проигравшим можно было еще и посмеяться.

Короче, борьба порождает героев, порождает и шутов, которые, впрочем, тоже являются героями. Можаев разыгрывал перед властью дурачка, и сам дурачил ее, как мог. Он притворялся простоватым, прямодушным, даже наивным, хотя был весьма практический и ушлый мужик.

Если бы понадобилось дать Борису, как это делалось раньше в деревне, кличку или прозвище, то ему более всего подошло бы имя «артист», так как в искусстве изображать Ивана-дурака, который по видимости дурак, а на деле самый умный, ему среди литераторов не было равных.

Многие принимали эту личину за его лицо, несмотря на то что он иногда откалывал такие штуки, что волосы у зрителей вставали дыбом.

Для Можаева «Поднятая целина» Шолохова была «вранье», и тем более к разряду «вранья» относилось все, что печаталось и издавалось в Хабаровске, кроме его собственных сочинений, разумеется.

Должен сказать, что на 90 процентов он был прав. Но правда его была негибка, а оттого жестока.

Я знаю немало случаев, когда Борис ни за что ни про что обижал людей. Причем, часто это были люди, которые никуда не лезли, ничего из себя не изображали, но просто были обделены талантом.

Что же касается его игр с начальством, с секретарями Союза писателей, редакторами журналов, министрами и еще Бог знает с кем, то тут маскарад был необходим: как сказал один мудрец, нельзя, чтобы самый честный был и самым глупым. Нельзя давать себя в обиду, нельзя позволить подойти к себе слишком близко. Нужны упреждающие удары — иначе сомнут.

Можаев писал Кузькина, безусловно, с себя. Кузькин простодушней и безыскусней своего создателя, может быть, даже покорней, но глумиться над собой не позволит. В его юродстве больше наслаждения смехом, чем желания мстить. Сам же автор не раз перебарщивал по части мщения. В нем самом сатира (то есть правда без милости) брала верх над юмором.

Тактика Можаева была такая: не только смехом прикрыться и выдать себя не за того, кто он есть, но, прикинувшись простаком, все от советской власти взять. Ты нас морочишь, будто говорил он ей, а мы тебя еще шибче надуем, так надуем, как тебе и не снилось.

Подобный взгляд на вещи дает почти неограниченную свободу. Но эта свобода и опасна — опасна именно тем, что не имеет границ. Можаев, наверное, не раз оправдывал себя, говоря: «С волками жить — по-волчьи выть». Конечно, никто не желает быть овцою среди волков, но и совсем превращаться в волка страшно.

Как остаться милостивым и, одновременно, твердым? Как не дать чужому сапогу наступить на сердце, не заковав сердце в железо? Это были вопросы не одного Можаева, но многих, кто прошел сталинскую школу подавления. Однако мщение иссушает душу даже при наличии такого влажного компонента, как юмор. В русской литературе наглядный пример — Гоголь и Салтыков-Щедрин. У Гоголя преобладает юмор, у Щедрина — сатира. Можаев, на мой взгляд, более склонялся к Гоголю и, может быть, Чехову, нежели к Щедрину. Хотя социальная злость и социальная месть призывали его в ряды автора «Города Глупова».

Впрочем, как ни пытался он подняться до испепеляющей сатиры в своих книгах, там, в книгах, он был намного мягче, чем в жизни. Здесь, сводя счеты с властями, он иногда задевал и безвинных.

Приведу один пример. Было это в конце 60-х годов. Я служил тогда в «Литературной газете». Одновременно со мной, но в другом отделе, работала Л. Т. — самая красивая женщина нашей редакции. Она была тогда еще молода и неопытна, а главное, полна желания сделать что-то доброе. Дружа с Можаевым и зная его дела (его не печатали, пьесу о Кузькине запретили на Таганке, имя не упоминали в печати), я посоветовал Л. Т. взять у него интервью. Можаев был рад, интервью появилось в газете, и тут мою бедную сообщницу вызвали на ковер. А. Чаковский на редколлегии кричал на нее и угрожал, что ее уволит.

Что же произошло? Можаев сознательно дал Л. Т. ложную информацию. Воспользовавшись тем, что корреспондентка наивна и, конечно, верит ему, он сказал, что его пьеса «Живой» уже разрешена тогдашним министром культуры Фурцевой. Фурцева, естественно, пьесы не разрешала, наоборот, как раз накануне интервью она ее категорически запретила. Но Борис решил объехать ее на кривой козе, рассчитывая, что публичное, через газету, оповещение о разрешении поставит министра перед свершившимся фактом.

Он при этом ни на минуту не задумался, что будет с молодым корреспондентом. Да и не в его правилах было об этом думать. Он боролся за свою пьесу, и это казалось ему важнее чьей-то судьбы. Когда Бориса стали разыскивать, чтобы получить разъяснения насчет интервью, его и след простыл.

В случае, если б Л. Т. уволили, она бы никуда не смогла устроиться, так как ей фактически был бы выдан «волчий билет». К счастью, обошлось строгим выговором «с занесением».

Виновник этой истории ей, конечно, не позвонил и не извинился.

Шло ли это от его эгоизма, от его природы, или таковы были правила борьбы? Скорее, здесь имело место последнее. Восточная пословица гласит: «кто долго с кем-то борется, начинает пахнуть потом своего врага». Немало людей из числа тех, кто не подчинился режиму, зная его растленность и подлость, считали себя вправе отвечать ему если не тем же, то, по крайней мере, не гнушаться одним из его «нравственных» постулатов: цель оправдывает средства.

В 60-е годы Можаев жил на улице Чайковского, в доме напротив американского посольства. Огромная квартира с длинным коридором и большой кухней, высокими потолками, высокими окнами поразила меня. После моей хрущобы тут казалось просторно, как на футбольном поле. Только гром и грохот Садового кольца сотрясал стекла в окнах и посуду на столе.

Уже в конце 70-х, когда Можаев с семьей переезжал в Безбожный переулок, мне предложили его квартиру, и мы с женой зашли к нему, чтоб посмотреть ее. Можаев жаловался, что КГБ просвечивает американское посольство какими-то лучами и от этого у них плохо работает телевизор, а у него болит сердце.

Когда я работал в «ЛГ», Борис часто заходил ко мне. Иногда он вынимал из кармана пачку редких в то время сигарет «Кэмэл» и предлагал закурить.

— А откуда у тебя «Кэмэл»? — спрашивал я.

Он загадочно улыбался и, сделав длинную паузу, отвечал:

— Оттуда.

— Откуда «оттуда»? — не понимал я, хотя все эти эвфемизмы: «они», «там» (при этом указывалось пальцем на потолок), «оттуда» — не нуждались в расшифровке.

— Не понимаешь, что ли? — хитро щурился Можаев и, сделав еще одну длинную паузу, разъяснял:

— Из Кремля.

В конце концов, он рассказывал мне, что только что был у Д. С. Полянского (члена Политбюро и министра сельского хозяйства) и там курил с ним эти сигареты, которые продавались в кремлевском буфете.

— Ну, Боря, ты даешь! — отчасти смеялся, отчасти восхищался я. — Ну и оппозиционер! С одной стороны, тебя не печатают, ты друг Солженицына, с другой — катаешь по Москве на черной «Волге» с желтыми фонарями, живешь напротив американского посольства и куришь «Кэмэл» с Полянским!

Он улыбался и отвечал:

— А ты что думал? Они будут «Мальборо» курить, а мы «Дымок» или «Приму»? Хер им...

И удалялся, оставляя у меня в комнате приятный аромат сигареты.

Зная его как человека в литературе безупречно честного, я удивлялся, как он совмещает в себе этих двух Можаевых: одного, рубящего в своих книгах правду-матку, второго — друга советской милиции (он делал фильмы о милиционерах, и те поставили ему желтые фонари, которые имели только правительственные машины), своего человека в Кремле и т.д.

Поведаю еще об одной истории, в которой есть тема «Можаев и Кремль». В Кремле (а точнее, в Большом Кремлевском дворце) мы все, конечно, бывали — там проводились съезды писателей. И если вдруг на это мероприятие отводилось всего лишь помещение Колонного зала Дома союзов, писатели роптали: не уважило правительство.

Итак, мы в очередной раз встретились с Борисом в Кремле. Повод был неординарный: выдавали ордена. В конце 1984 года обессилевший Черненко решил сыграть свою последнюю роль — благодетеля интеллигенции. Я удостоился ордена «Знак почета», той же высокой наградой отметили и Можаева. Надев костюм и галстук, я отправился в Кремль. Вручение должно было происходить в Георгиевском зале. На стульях сидели и по залу бродили писатели, тоже по этому случаю извлекшие из шкафов парадное платье. Зал жужжал, как передняя Хлестакова. Я сел в одном из дальних рядов, возле прохода. И не успел я опуститься на стул, как увидел Можаева. Мы встретились с ним глазами и как-то стыдливо поздоровались. Можаев сидел в том же ряду с другой стороны прохода.

Мне показалось, что он несколько не в себе. На его лице не было обычного смешливого прищура и победоносного, гордого, как всегда, вы-

ражения. Их стерла растерянность. Кругом сидели, громко болтали, находясь на нервном подъеме, те, кого он не только не уважал, а презирал и третировал, — то есть советский литературный официоз. Он отыскивал среди скопища малоприятных для него лиц хотя бы одно лицо, на котором мог бы остановить взгляд, и присутствие которого оправдало и его присутствие здесь. Не найдя ничего более подходящего, он остановился на мне. Вскоре мы уже сидели рядом, и Можаев, кажется, вновь стал Можаевым: он хитро мне подмигивал, шутил и выдавал на-гора свои припечатывающие всех и вся характеристики.

Позже он рассказывал мне, что творилось у него на душе в эти минуты. Вон там, в первых рядах сверкает орденами Марков, тут же другие, помельче, готовые писать и печатать, что велено, и в одной очереди с ними я, Борис Можаев. Я сижу и жду, когда Зимянин (секретарь ЦК по идеологии) вручит мне самый завалящий, самый последний из всех орденов, которым награждается литературная плотва. В зале полно народу, полно корреспондентов, сегодня же вечером все это покажут по ТВ, и там может мелькнуть мое «счастливое» лицо. А то еще попросят интервью. И что скажешь? «Благодарю партию и правительство»? Окуджава не явился, ордена не захотел, Богомолов — тоже, а я — несмотря на то, что меня давят, режут, не пускают на сцену — пришел.

Он так от меня и не отходил до конца церемонии. После награждения нас погнали фотографироваться. Борис взял меня под руку и сказал: «Вместе стоять будем». Он боялся, что рядом с ним окажется какой-нибудь Михаил Алексеев, и, по-моему, подыскивал глазами второго соседа, способного прикрыть его с другой стороны. Так мы и запечатлены на кремлевской фотографии: огромная пирамида из лиц, в основании которой Зимянин и литературные генералы, а мы с Борисом где-то в середке, и мне кажется, он крепко держит меня за локоть, чтоб я не сбежал.

Коль речь зашла об орденах, то припомню и другое награждение, где виновником торжества был уже один Можаев в день своего семидесятилетия 1 июня 1993 года. Отмечали эту дату в театре на Таганке. Прежде бурлящий даже у входа театр был пуст. Никто не спрашивал билетика, не толкался у дверей. Редкие фигуры, выйдя из метро, направлялись к подъезду. На тротуаре перед входом, поджидая кого-то, стоял Солоухин.

Я сказал ему: «И вы здесь?» Он ответил, как бы извиняясь: «Неудобно, сосед все-таки». Солоухин и Можаев в то время уже жили на одной даче в Переделкино.

В зале, который я привык видеть забитым до отказа, зияла чернота незанятых кресел. Сцена была освещена, на ней стояли знакомые декорации «Кузькина».

Начался спектакль. Золотухин играл Живого. Все было, как и прежде, но не было одного — смеха. Никто не аплодировал, хотя на сцене сидел юбиляр, рядом с ним Любимов: перед нами прокручивали старую пленку нашей молодости. Оттого не радость, а печаль была на сердце. Шутки не веселили, подначки не задирали, кураж, если можно так выразиться, не куражился.

Затем на сцену вышла вся труппа, и спектакль по «Кузькину» сменился обрядом награждения. Можаева поздравляли, вручали подарки, желали ему многая лета. Гвоздем программы стал указ Президента о награждении его орденом. Указ огласил и орден Дружбы народов вручил Тимур Пулатов, взобравшийся благодаря перестройке в кресло Маркова. Странно было видеть всю эту процедуру в обрамлении декораций «Живого» — пьесы, когда-то перевернувшей судьбу Таганки и ставшей знаменем ее сопротивления. То, что сейчас происходило в театре, было пародией на его прошлое. После Пулатова на сцене возник потомок художника Поленова, возглавлявший в Верховном Совете какой-то комитет. Он передал юбиляру чайный сервиз — личный подарок господина Хасбулатова. Были горячие дни противостояния Ельцина и парламента, и, услышав имя Хасбулатова, Юрий Любимов встал и бесшумно, как тень, исчез со сцены.

И, конечно, все это заметили. Как всегда, паясничал С. Михалков. Он преподнес юбиляру, вынув из полиэтиленового пакета, огромную бутылку водки «Абсолют», видимо, давая понять, что Можаев теперь для него абсолютно свой, так как оба они состояли в одном и том же Союзе писателей, называвшемся «бондаревским», в отличие от другого — «демократического».

И тут я должен объяснить читателю, что означают эти прилагательные. Как и все наше общество, писатели после августа 1991 года поссорились. Одни, считавшие, что «демократическая» революция приведет страну к гибели, оказались в Союзе писателей России, возглавляемом Ю. Бондаревым, другие — в Союзе российских писателей, приветствовавшем победу Ельцина.

Можаев, кстати, тоже был «за» Ельцина и выступил на инаугурации первого российского Президента с речью, которую потом напечатал в «Литературной газете». Но ему не нравилась московская литературная тусовка. Ему были противны вчерашние коммунисты, в одну ночь перекрасившиеся в «демократов». В «бондаревском» Союзе заправляли те же коммунисты, но они и не скрывали этого, а главное, в нем осталось большинство склоняющихся к крестьянской теме писателей (В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Лихоносов, В. Солоухин, В. Личутин, В. Крупин).

В «московском» периоде наших отношений есть огромная теплая точка — Таганка. Известно, чем был этот театр для Москвы, для интеллиген-

ции. Попасть туда на спектакль было почти невозможно. Надо было отстоять долгую очередь, чтобы достать билетик. Можаев привел меня в театр, свел с Любимовым, и мы с женой стали бывать там как завсегдатаи. Сам Борис в то время ходил сюда почти каждый день. Шла война за «Живого», который уже несколько лет не мог пробиться к зрителю. Я не только пересмотрел все спектакли Таганки, но и был свидетелем обессиливающего ее противостояния с властями.

Два события в этой можаевской эпопее запомнились мне: обсуждение пьесы в присутствии руководства Министерства культуры и директоров совхозов Подмосковья, привлеченных в качестве экспертов и потенциальных литературных героев (все они, кстати, были Герои Социалистического Труда), и визит на Таганку Демичева. «Герои» в один голос «несли» спектакль как поклеп на социалистическую деревню. Любимов им отвечал. Он говорил, что не лезет в их дела, не учит, как им сеять и жать, и пусть они не учат его, что ставить и как.

Борис привел с собой в театр «группу поддержки», в которой среди других были М. Яншин, В. Солоухин, С. Залыгин. Все они выступили и защитили его. Сам же Борис, по-моему, «перегрелся» — и немудрено: вслед за одним спектаклем, где на сцене гоняли, как зайца, его героя, состоялся еще один, где собак спустили уже на автора пьесы.

Надо сказать, что театр не ослабил, как это часто бывает, а, наоборот, усилил звучание повести. Талант Любимова, всегда тяготевший к карнавальным краскам, и здесь остался верен себе. Традиционную повествовательную стихию «Кузькина» он перевел в бравурные ритмы райка, героикокомического балагана. На сцене гремели частушки, играла гармонь, вакханалия веселья, доходящего порой до раблезианского неприличия, поджигала зал. Зал и сцена сливались, хотя в зале сидели интеллигенты, а на сцене рыдала, смеялась, грустила и ерничала не лубочная, не переодетая в сапоги и ватники, а настоящая, неподдельная, только что, казалось, явившаяся откуда-то из-под Рязани, русская деревня.

Любимов записал весь ход собрания на пленку и позже не раз прокручивал ее, чтоб вдохновить актеров на очередной подвиг. В тот день автор и театр одержали моральную победу, но ничего не добились.

Тогда Любимов решил пригласить на Таганку министра культуры Демичева. Можаев вновь созвал свою команду, и в жаркий летний полдень мы по одному стали стягиваться к дверям театра. Войдя в фойе, я сразу почувствовал, что меня прощупывают невидимые в темноте зрачки (после яркого света улицы в глаза бил мрак). То была вытянувшаяся от входа в театр до входа в зал охрана министра.

В зале сидело человек пятнадцать-двадцать. Им были хорошо знако-

мы и пьеса, и спектакль. Тем не менее, зрители в смешных местах смеялись, хлопали, потому что зрелище было отчаянно веселое. Нельзя было не потешаться вместе с Кузькиным, нельзя было и не печалиться, когда смех склонялся к слезам. Демичев сидел как деревянный. Ни один мускул не дрогнул на его щеках, сама шея, кажется, привинченная к туловищу, стояла как кол, и так же стояла привинченная к ней голова. Я хорошо видел эту голову, так как расположился через два ряда позади министра. По левую руку от него сидел Можаев. Он так переживал, что, когда спектакль, шедший три с лишним часа, кончился и все встали, у него от подмышек на рубашке расходились темные круги. Полное безразличие соседа к тому, что он, Борис, написал и придумал — и так красиво придумал! — лишило его сил.

Демичев пожал автору руку и, не сказав ни слова, не обернувшись на зал, на стоявших тут же Любимова и Целиковскую, нырнул в проем двери, по бокам которой стояли два ражих молодца.

«Живой» и на этот раз остался под запретом.

Сейчас, издали, все это кажется нестрашным и даже достойным шутки. Но тут слезы и боль, и загубленная жизнь!

Выпустили спектакль уже при Горбачеве, но историческое мгновение было упущено: после 1988 года посыпались не только колхозы, но и весь СССР.

Перечитав сейчас можаевскую повесть, я вижу, что иного примера в прозе советского времени, когда смех мог бы так покрыть крестьянское горе, нет.

Немало было мужиков в нашей литературе: и лихие, и тихие, и весельчаки попадались, зубоскалы, но такого, как Кузькин, не было. Можаев называет его в повести по отчеству: Фомич. Так называют родного, близкого. И в самом деле, Фомич этот напоминает можаевского отца: тот не вступил в колхоз, этот вышел из колхоза. И хотя на дворе 1953 (т.е. уже нет Сталина), поступок этот равен самоубийству.

Кузькин балагур, но не дед Щукарь. Его озорство высшего порядка и зовется оно весельем духа.

Вся крестьянская литература по преимуществу оплакивала мужика, оплакивала погибшую русскую деревню. Можаев, смеясь, расставался с ее прошлым. Он и не сознавал, что расстается, когда писал «Кузькина», но это было так. Потому что, кажется, уже и смех засыхал на губах мужика, уже не смеялся он, а одно горе надрывало сердце и исторгало из него жалостный звук.

Юмор Можаева праздничен, стихиен и, как говорил Аполлон Григорьев, животворен. Не случайно потом, когда цензура в отдельном издании

запретила название «Из жизни Федора Кузькина» (чтобы не напоминать о новомировской публикации), Можаев дал повести другое имя — «Живой». Впрочем, оно соответствовало и имени героя, которого прозвали так в деревне Прудки за живучесть. Можаев, я думаю, отдавая Кузькину свои черты, создал тип, характер, а именно характер долее всего удерживается в народной памяти.

И еще, что было в Борисе живородного, так это тяга к земле, бессмертный крестьянский зов, который есть в каждом человеке, родившемся в деревне. И, я думаю, в русском человеке в особенности.

Как-то княгиня З. Шаховская, когда мы говорили о Бунине, сказала, что русские писатели потому так много и так любовно и нежно пишут о природе, что она в средней России неярка, бедна, в отличие, скажем, от природы Франции, которая не нуждается в поэтизации на страницах книг.

Мне кажется, это справедливо не только в отношении Можаева, но и всей крестьянской литературы 60–70-х годов.

Я узнал о его кончине из сообщения радио «Свобода». Сразу после этого передали комментарий Бориса Парамонова, как всегда умный, и, как всегда, не имеющий отношения к делу. Можаев был для Парамонова литературный диссидент, который перекинулся в «бондаревский» Союз писателей, но так и не нашел общего языка со своими, как он выразился, «подельниками».

Поразительно, как заграничные русские ничего не могут понять из того, что происходит в России. Приезжает профессор американского университета (еще недавно посредственный советский журналист) и предлагает с помощью извлечения из-под земли какой-то трубы, которая состоит чуть ли не из чистого золота, в одночасье осчастливить отечество. Другой — из Нью-Йорка — пишет статьи о кончине русской литературы, якобы еще в XIX веке нанесшей непоправимый урон цивилизации. Третий, как Б. Парамонов, возводит свои химерические строения на русском песке.

Но вернемся в 70-е. Битвы тех лет — битвы за правду, за удержание достоинства, за то, чтобы дожить остаток лет с уважением к себе, стали стихать. Мы старились, и старились наши чувства — каждый уходил в себя, и каждый яснее стал сознавать, что общего спасения нет. Конец 70-х — темное, глухое время. Солженицына уже не было в России. Сахарова загнали в ссылку, интеллигенция разбрелась по своим квартирам. Для кого-то исповедальней стала кухня, а для кого-то — свой стол и лист бумаги.

Успех, вызванный появлением «Кузькина», не повторился. Можаев по-прежнему числился в «списках», что-то печатал, но вокруг его имени уже не было споров, даже цензурные гонения, о которых раньше узнавала вся Москва, теперь сделались иезуитски бесшумными: книгу убивали, но

эхо от этого убийства уходило в пустоту. Так, по-тихому, «зарезал» в издательстве «Современник» критик В. Чалмаев роман Бориса «Мужики и бабы».

«Мужики и бабы» вышли, как и спектакль о Кузькине, в начале перестройки и не в «Москве», и не в «Новом мире», а в журнале «Дон» (№№ 1–3, 1987). Это роман-тризна по искалеченному крестьянству. Впервые в беллетристике советского времени был сдернут покров с «раскулачивания», с геноцида коммунистов по отношению к большинству населения России.

Когда мы говорим о «деревенской прозе», то забываем, что Россия всегда была крестьянской страной. Думаю, вплоть до последней войны 1941–1945 гг. Тогда остатки крестьянства пошли под нож: недобитые голодом и коллективизацией, они легли под немецкие танки. И, уминая их еще плотнее, прошла обратно на запад наша армия.

Пошел под нож и русский язык. Не секрет, что русская литература от Пушкина до Толстого черпала из народного родника, который, как родничок в повести В. Белова «Привычное дело», был затоптан и иссох, кажется, навсегда.

«Крестьянские» писатели поколения Можаева были последними, кто донес до нас аромат русского слова, кто продлил ему жизнь хотя бы на страницах книг. Может быть, по этим книгам наши правнуки (на внуков не надеюсь) станут заново учиться родной речи.

Как-то мы с Борисом взялись подсчитать, сколько слов используется в хабаровской краевой газете «Тихоокеанская звезда». И получилось, что всего-то их набралось около четырехсот. А сколько их в словаре Даля? Более двухсот тысяч.

Как и все литераторы, Можаев был ревнив и чужую славу выносил с трудом. Как-то встретив меня в ЦДЛ, он сказал язвительно: «Что ты пишешь про этого хулигана?» Я понял его не сразу: «Про какого хулигана?» «Ну этого, который вора, блатного, выше всех в деревне поставил!» Речь шла о Шукшине, о «Калине красной». Про Абрамова он говорил: «Ну что Абрамов? Пу-бли-сист». Уже в начале 80-х, когда вышла наделавшая много шуму повесть одного писателя, и в «Новом мире» была напечатана моя статья о ней, Можаев, опять где-то столкнувшись со мною, ядовито влепил: «Этот-то, новый твой любимец, писать совсем не умеет. Языка-то у него нет».

Помню еще нашу поездку с ним и Милдой в Латвию. Поводом стала встреча московских и латышских писателей. После отработки совписовской обязаловки, оправдывающей нашу командировку, мы закатились в какое-то местечко под Ригой, где и провели ночь накануне Ивана Купала. Прекрасная была ночь! Прямо в поле стояли столы с угощением, горели костры, женщины, наряженные в старинные народные платья, все были в

полусумраке ночи красивы, а мы — пьяны, ибо вино (точней, водка) лилось рекой. Кстати, и река оказалась поблизости — к ней надо было пройти через полосу редкого леса, и мы ходили туда и бросали в быстро несущуюся воду венки из цветов, потом прыгали через костер и много пели.

И вот тут я впервые услышал, как поет Можаев.

У него был сильный голос, он брал самые высокие ноты и от них без труда переходил к низким. Пел он русские песни, и как заражающе пел! Тут все лучшее в нем выходило наружу: и чувство гармонии, красоты, и страдание, тоска, и глубина этого страдания, и удаль, если он пел не грустную, а бравурно-ухарскую песню. Тут уж никакого притворства, никакой игры не было, а был один неразбавленный звук — звук сердца.

Наутро мы уехали в бывшее имение родителей Милды, где сохранилось несколько строений: дом, рига и остатки верфи, на которой сооружались когда-то малые суда. Дом показался мне дворцом, притом он был даже хорошо обставлен. Можаев был добр и ласков ко мне, что-то читал из своих сочинений, мы выпивали, болтали, бродили по его владениям и прожили все время моего гощения душа в душу.

Возле дома был огород, над которым Борис хлопотал все эти дни. Он очень гордился тем, что этот обихоженный им кусок земли будет кормить семью всю зиму. Он вообще был очень хозяйственный, и все, что делает крестьянин, умел делать сам.

Борис всегда работал на стыке очерка и художественной прозы. Его в Москву позвал Ф. Панферов, который в 60-е годы редактировал «Октябрь», и Можаев печатался у него как очеркист, да и позже, уже будучи автором «Кузькина», не оставлял этого занятия — и ездил, ездил. В последние наши встречи в Переделкине он рассказывал о поездке по Нечерноземью. «Если мы не решим вопрос о земле, — говорил он, — мы никуда не придем».

Он жил этим и, может, от этого и умер, потому что когда за год до смерти стал редактировать журнал «Россия», где и собирался печатать свои очерки, ему дали понять, чтоб он уж очень-то не зарывался. Дали понять те, кто и предложил пост главного редактора. Начались новые муки — теперь уже с новой «цензурой», и пришла страшная болезнь.

Самые последние наши разговоры — уже разговоры 1995 года. Поселившись в Переделкине, я как-то пошел гулять. Иду по улице Серафимовича (переделкинский Невский проспект), смотрю, навстречу движется кто-то седой, высокий, с палкой. Сближаюсь с ним и вижу: Можаев. Подходит, жмет руку. «С новосельем!» — «Спасибо». И пошли вместе. Гуляя, он рассказал мне, что стал главным редактором, что издает журнал правительство и у него большая программа. Намеревался он привлечь туда и Солженицына (его неизменно, с 60-х годов, называл «Саня»), о рассказах которо-

го, только что появившихся в «Новом мире» и в «Литературной газете», отозвался невнятно-лестно («Надо старику позвонить, что-то сказать, а то он обидчив»).

С Солженицыным, кстати, меня заочно познакомил именно Борис. Он тогда только что перебрался из Рязани в Москву. Его рассказы об авторе «Ивана Денисовича» дышали восторгом: это был его кумир, может быть, образец человека, каким сам Борис хотел бы стать.

Конечно, восхищался он Солженицыным и как писателем. Рассказы об их житье-бытье в Рязани всегда содержали только часть информации, потому что полная информация была засекречена и не подлежала огласке. Тем не менее, когда у меня в 1968 году вышла книжка «Фауст и физики», Борис сам вызвался передать ее Александру Исаевичу. То был знак его высшего доверия ко мне.

В Переделкине в то последнее лето его жизни я не видел возле него никого. Он ходил один, стуча своей палкой. Палка присутствовала, скорей, для демонстрации ее веса и убойной силы, а не из-за немощи, из-за старости. Он был по-прежнему крепок, хотя и посерел лицом. Его все узнавали, ему охотно кланялись, но были ли у него друзья? Кроме Василия Рослякова, я никого из его друзей не помню. Может, в родной деревне на Рязанщине или где-то еще они и существовали, но в Москве? Я думаю, что причиной этого был его острый язык. Анатолий Ткаченко рассказывал мне, как Можаев, уже после выхода «Кузькина», очень обидел его. «Ты, Толя, — бросил он ему, — в литературе пока сержант, а я уже полковник». Такое не забывается и в писательском мире, где самолюбие наезжает на самолюбие, не прощается. «Языце, супостате, губителю мой!» — мог бы сказать о себе Можаев.

Известны злые розыгрыши, на которые он не скупился. Осуществлял он их блестяще, потому что был прекрасный актер и бесподобный пародист. Он пародировал голос, манеру, интонацию, и отличить его в такую минуту от человека, которого он изображал, не было никакой возможности.

Так Борис разыграл однажды Федора Абрамова. Позвонив тому по телефону, он на ломаном русском спросил: «Имею ли я честь разговаривать с выдающимся русским писателем Абрамовым?» — «Да», — ответил, еще не понимая, кому отвечает, Абрамов. «Я Генрих Белль, я поклонник вашего таланта, могу ли я просить о встрече с вами?»

Абрамов (он приехал в Москву из Ленинграда и остановился в гостинице «Россия») отложил все дела и стал ждать в гости Нобелевского лауреата. Федор Александрович заказал роскошную закуску, выставил на стол коньяк и дорогое вино и даже надушился каким-то одеколоном, который ему посоветовал купить в киоске буфетчик.

Время шло, а Белля не было. Прошло два часа сверх назначенного срока. Накалив терпение Абрамова до предела, Можаев решил все же смилостивиться над ним. Он позвонил ему в номер и уже своим голосом спросил: «Федор, а кого это ты ждешь?» «А тебе-то что?» — ответил Абрамов. «А ты, часом, не Генриха ли Белля ждешь?» — спросил Борис и, не удержавшись, расхохотался.

В Переделкине мы неожиданно сблизились на почве спасения писательского имущества. Вражда между Союзами писателей привела к тому, что переделкинская земля, дачи, дома творчества во всех концах бывшего СССР, Дом литераторов, поликлиника, больница сделались вдруг ничьими. Их стали откровенно расхищать. «Бондаревский» Союз (в котором давно уж не было Бондарева) и Союз российских писателей решили заключить экономическое соглашение, чтобы унаследовать на равных эту собственность.

Эта идея лопнула. Когда коммунисты взяли львиную долю голосов на выборах в Думу, такие же коммунисты в «бондаревском» Союзе решили, что их час пробил и теперь им достанется все. Но кончилось тем, что никто ничего не получил. Можаев волновался, или, как говорят про стариков, «кипятился», призывая к быстрейшему завершению дела. И, наверное, тяжело пережил его неудачу.

После смерти Бродского, его смерть ударила по мне как-то лично. Бродского я вообще не знал, а Можаев был частью моей жизни. Когда я узнал, что Борис умер от рака, мне сделалось еще больнее. Значит, хоть и недолго, как говорят, но мучился.

Пусть Бог примет его душу и отогреет.

1998

АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ

Феномен Шукшина — его абсолютный слух. Разговорное слово он схватывал, как сверхчувствительное записывающее устройство. Его рассказы — лучшее, что он написал — это байки, треп, вынутый из жизни анекдот или задумчивые «беседы при ясной луне».

При этом луну он не жаловал. У Шукшина почти нет пейзажей, глубокомысленных отступлений, нет и прямой социальной критики. Может, поэтому его охотно печатали и даже награждали при жизни, поскольку не метил он в диссиденты, в сокрушители строя, а больше нажимал на характеры.

Была, правда, и у него своя «революционная» мечта — снять фильм о Степане Разине, который еще под Астраханью «кунал» бояр в Волгу, а уж добравшись до Москвы, должен был добраться и до царя. И сам стать царем голытьбы.

Не вышло.

И фильм Шукшина, им выстраданный и, можно сказать, выплаканный, не был снят.

Жизнь оборвалась в тот момент, когда готов он был перейти от малой формы к большой, от зарисовок к эпосу. Ему, очевидно, как и Чехову (а от него он много взял), суждено было остаться на территории рассказа или короткой повести. И, как и Стеньке, прибыв из провинции, взять столицу приступом.

А до этого на кого он только не «пробовался»: на матроса, слесаря, учителя, радиста, и на члена КПСС. А потом три облика принял: писателя, актера и режиссера.

Хорош он во всех трех — да и случай этот в наши дни не исключительный, — но пленка стирается, выцветает, а слово стоит крепко и лишь набирает силу, как долголетний мед.

Я часто думаю, как вели бы себя сейчас такие люди, как Шукшин или, скажем, Федор Абрамов. Лобызались бы они с первыми лицами государства или с ворами в законе, поощряющими высокое искусство? Или, устав от борьбы по освобождению масс, покинули бы свое отечество, изредка появляясь в нем, чтобы забрать конвертируемые рубли (заплаченные за их бессмертные сочинения) и перевести их в валюту и с нею слинять в какую-нибудь Оклахому?

Думаю, что вряд ли.

Получалось бы тогда, что зря они радели за «землю-матушку» и населяющий ее народ, зря, как Шукшин в «Калине красной», бились головой о безымянную могилку и, проклиная себя, кричали: «То же мать моя! Мать моя!».

Не вижу Шукшина ни на вручении «Ник» и «ТЭФИ», «Оскаров» и «Триумфов», ни чавкающим за кремлевским халявным столом, ни с орденком на шее, на котором вместо одноголового Ленина (выведенного им в сказке «До третьих петухов» под именем Мудреца) изображен двуглавый орел.

Нет, не церковь
и не кабак,
и ничего не свято.
Нет, ребята, все не так,
все не так, ребята.

Эти слова из песни В. Высоцкого могли бы повторить многие, кого нет среди нас.

И им, честно говоря, повезло. Они ушли с нимбом, со славой, что же было бы с ними сейчас? Наверное, то же, что и с теми, кто остался жить.

Шукшин появился в то время, когда слову писателя верили, а литературу берегли. Как берегли? В доме не было более дорогого богатства, чем книга. Книги дарили при окончании школы, на дни рождения. Даже на первых играх «Что? Где? Когда?» по телевидению призом за выигрыш была книга. Собрать библиотеку равнялось сегодняшнему желанию приобрести «Мерседес» или «Вольво», воздвигнуть дворец посреди погибающей деревни или просидеть отпуск на Гавайях.

В «Печках-лавочках» Шукшин высмеивает мужика, который в разгар сенокоса махнул в Крым за загаром и культурным отдыхом. Сегодня бы это ему не удалось: ни рублей, ни мертворожденных гривен у него в кармане нет. В рассказе «Верую!» есть другой мужик. Он никуда не ездит, а стоит перед окном и — какая бы ни была на дворе погода — предается тоске. Ему не ясен смысл жизни, смысл смены времен года, и у него «душа болит». Не находя ответов на свои вопросы, он отправляется в гости к приятелю, у

которого гостит поп, и у попа допытывается, что такое душа и отчего она болит. Кончается все пьянкой, пляскою одуревших от водки людей, орущих попеременно: «Верую! Верую!»

А во что «верую!»? «В жизнь», — отвечает поп. Короткий ответ и короткая вера.

Автор дал герою рассказа имя и фамилию особые: Максим Яриков. Максим значит максима (то есть все — или ничего), а Яриков — яростный, неуемный, без постижения этого «всего» жить неспособный. И это «все» не деньги, не богатство, а истина. Столь же неосязаемое понятие, как и душа.

Вот почему и непонятна жене Максима его тоска. Мы живы-здоровы, рассуждает она, чего же еще? Но Максиму этого мало. Он хотел бы знать, куда жизнь идет. На кудыкину гору, как говорит, подшучивая над ним, поп? Или за тою горою есть еще какое-нибудь пространство, какая-нибудь дорога, которую не видно из-за горы?

Нет, как ни давила на мужика власть, как ни выжимала из него соки — ни додавить, ни дожать не смогла. Феномен Шукшина — это феномен выжившего русского человека, который после костоломки, устроенной самому себе (а кто давил, что ли не народ?), сохранил и речь, и мысль, и смех. Хотя шукшинский смех порой и гибелен. Он гуляет поверх беды и обиды, а в «Калине красной» и вовсе кличет смерть.

«Калину красную» можно смотреть, как воровской лубок. Она, так сказать, выплыла из тюремного фольклора, переиначив его сюжеты на свой лад. В фольклоре вор остается с ворами, у Шукшина он покидает их. Это сказка о воре, красивая мечта, и все здесь — и крестьяне, и крестьянки, и жалостливая русская баба Люба, пишущая вору письма в тюрьму, и олеографические березки, которые обнимает, возвращаясь в деревню, Егор Прокудин — утопический крик Шукшина о народе и о себе.

Зато рассказы его, как некрасовская коробушка, полным-полны типов, которые еще долго будет изучать не столько историк литературы, сколько просто историк. Есть тут и ситец; и парча, и то золото, про которое Некрасовым сказано: «Золото, золото сердце народное».

Это не то золото, что хранится в подвалах Центробанка и что можно обменять на «зеленые». Про деньги у нас говорят: «И правда тонет, когда золото всплывает». Но говорят и другое: «Правда тяжелее золота, а на воде всплывает». Вот поди и разберись с таким народом, чего же он хочет: правды или денег? Или и того и другого вместе?

А сказке «До третьих петухов» Ивану-дураку, отправляющемуся добывать справку о том, что он умный, помогают в трудную минуту Илья Муромец и Стенька Разин, совершенно два разных характера, точно воплощающих два свойства русской природы: безоглядную смелость, доходя-

щую до презрения к собственной жизни (Атаман) и обстоятельность, терпение, сидение на печи (Илья Муромец), сидение до поры до времени.

Ушли ли эти черты в прошлое? Остались ли они в нас? Для того чтобы узнать это, не надо нырять на большую глубину. Атаманские порывы, все эти «Сарынь на кичку!» и прочие безумства остались с избытком, а вот обстоятельность Ильи Муромца — где она?

То бежим за Гайдаром (и его гарвардскими учителями) и теряем по пути всю оснастку, то выпрыгивает наверх какой-то компьютерный мальчик, и мы обрушиваемся в дефолт, то вдруг завладевает нашим воображением мало похожий на Кутузова генерал, обещающий от отступления немедленно перейти к атаке.

Шукшина породила деревня — крестьянский язык, крестьянское бытие и та культура, что замешена на мечте. За этой мечтой проглядывают и Святая Русь, и должный подняться со дна озера град Китеж, и легенда о Беловодье — царстве Божием на земле.

И пусть нет у нас того крестьянства, тех песен и той поэзии, с этой мечтой ничего не поделаешь: сломали ей хребет, вывернули руки, а она жива.

Не возвратишь старую деревню, не возвратишь чистый лес, чистое поле, реки и луга, прожитую жизнь, дорогих людей (среди них и Шукшина), но не сотрутся голоса, звавшие нас «в даль светлую» (название одной из шукшинских повестей), а не в темную, провальную, где по углам, как говорил один нигилист у Достоевского, одни пауки, и они-то вместе с этою темною далью и есть «вся вечность».

1999

ТРАГЕДИЯ МЕЧТЫ

В двух шагах от Нового Арбата, в Трубниковском переулке, дом 17, осенью 1999 года была открыта выставка, посвященная столетию со дня рождения Андрея Платонова. В помещении литературного музея, заполненного фотографиями, рукописями, документами, было пусто. Мало кто заглядывал сюда: Платонов по-прежнему обитает на периферии читательского сознания как некий «странный» писатель, место которого на родовом древе русской литературы еще не определено.

Да и деньги на оборудование выставки дало не правительство, не ЮНЕСКО, которое по праву могло бы назвать 1999 год годом Платонова, а железная дорога, может быть из-за того, что Платонов был сын железнодорожного слесаря и мечтал стать машинистом.

Его отец Платон Фирсович Климентов (настоящая фамилия Платонова) был «великим артистом железа», как назвал его в одном из своих очерков сын. Он пережил сына ровно на год.

В выписке из церковной книги, которая экспонировалась на выставке, было сказано, что Платонов родился в городе Задонске и что внес его в эту книгу его тезка священник Андрей. Дед Платонова, работавший по золоту и вырезавший из металла оклады для икон, был тоже мастер. Он работал в монастырях, в одном из которых нашел последнее пристанище св. Тихон Задонский.

Вспоминая детство, прошедшее в Ямской слободе под Воронежем, Платонов писал: «Колокол «Чугунной» церкви был всею музыкой слободы, его умилительно слушали в тихие летние вечера старухи, нищие и я. Кроме поля, деревни и матери и колокольного звона я любил еще паровозы, ноющий гудок и потную работу».

Пролетарий по рождению и по вере, Платонов принял идею революции как свою. У него, по его собственному признанию, было «телесное ощущение революции». Так чувствует дитя тепло матери, когда та ласкает и кормит его.

В статье «Христос и мы», опубликованной в 1920 году, он писал: «Пролетариат, сын отчаяния, полон гнева и огня мщения. И этот гнев выше всякой небесной любви». Перефразируя известные строки Евангелия, Платонов от имени своего класса мог бы сказать: Нам отмщение, и Мы воздадим.

Революция в его представлении брала на себя функции Бога.

После 1917 года для Платонова, как для тысяч и тысяч таких, как он, начался «ремонт земли», подразумевающий не только переоборудование России, но и всего мира. Недаром его герои трудятся, любят и отдыхают «на поверхности земного шара».

«Ремонт земли» обернулся разрушением и кровью. Мечта пролетария о создании царства Божия на земле была поругана. И истово верующий в святость мщения и в то, что «свинцом, пулеметом, пушками» можно очистить Россию от «зверя», Платонов — уже в конце двадцатых годов, когда была выкошена деревня, погублена интеллигенция и сам пролетариат (от лица которого все это делалось) — ужаснулся содеянному.

Из этого ужаса, смешанного с нестерпимой болью, и родилась его проза. Не было бы великой мечты, не было бы и великой трагедии. Не было бы и великого писателя.

Платонов взошел на литературном небе как одинокая звезда, явление которой, кажется, не предусматривалось ни традицией, ни преемственностью. У него нет предшественников, нет и последователей. Приходит в голову мысль, что он произошел от самого себя. Я могу сравнить его только с Иеронимом Босхом, в музыке аналога ему я не вижу. Бах располагается в пределах богоцентрической системы — Платонов не верит в Бога. Моцарт? Тогда это Моцарт «Реквиема».

Гибель мечты о досрочном явлении коммунизма, запечатленная в «Чевенгуре» и «Котловане», в «Ювенильном море» и «Счастливой Москве», для него — и его героев — не крушение абстракций, а гибель жизни. «Падающая ирония гибели» — гремящий компонент платоновского пафоса, пафоса катастрофы, близкой к мировому светопреставлению.

Стоило Платонову осознать это, как пролетарская власть замкнула на его руках наручники. Десять лет молчания — десять лет пытки, усугубленной арестом пятнадцатилетнего сына. Как рассказывала мне вдова Платонова Мария Александровна, сын их Платон решил отомстить за отца. И с несколькими своими сверстниками задумал застрелить Сталина во время демонстрации на Красной площади. Для этого была даже приоб-

ретена малокалиберная винтовка. Но нашелся тот, кто их выдал. В апреле 1938 года он был арестован и приговорен к десяти годам лагерей как «руководитель антисоветской молодежной террористической и шпионско-вредительской организации». Документы по этому делу обнародованы на Трубниковском, 17.

После выхода в свет повести «Впрок» (1931), которой Платонов дал подзаголовок «бедняцкая хроника», он был взят на заметку как чужой писатель, ибо позволил себе усомниться в большевистском понимании крестьянского счастья. По преданию главный пролетарий страны Иосиф Сталин начертал на полях этой повести: «Подлец! Наказать впрок!»

Что и было сделано. А. Фадеев, напечатавший «Впрок» в третьем номере «Красной нови», уже в №№ 5–6 назвал Андрея Платонова «кулацким агентом».

1931 год — это год поселения семьи Платоновых на Тверском бульваре, 25. Это год сноса храма Христа Спасителя, Страстного монастыря, уничтожения церквей и кладбищ, получившего название «реконструкция Москвы». Если пройти по оси бульваров, от истока Тверского до истечения Гоголевского, то окажешься на том месте, где при Платонове стоял уже не храм, а зиял котлован, вырытый под фундамент будущего Дворца Советов. Этот дворец был задуман большевиками как грандиозный памятник самим себе. Если храм Христа Спасителя имел в высоту 103,3 метра, то храм социализма должен был превышать его в росте в четыре раза. А на вершину его планировали водрузить восьмидесятиметрового Ленина. Ленинская голова должна была подпирать обиталище Бога, а его башмаки попирать и кремлевский холм, и соборы, и небесное пространство над Москвой.

Видение этого дворца явилось Платонову в повести «Котлован» (1930). Там тоже собираются строить огромный дом для пролетариев, но в пасть котлована падают один за другим его бездыханные строители. Последним здесь погибает ребенок, и его смерть означает, что в вавилонской башне XX века некому будет жить.

Еще ранее, в «Усомнившемся Макаре» Платонов увидел и каменного Ленина, парящего над столицей. Герой этой повести — странник, как и многие другие персонажи Платонова — «душевные бедняки», «бредущие созерцатели», «печальные человеки». Кстати, и одним из псевдонимов Платонова, позволяющим ему укрыться от глаз цензуры, был псевдоним «Человеков», а его последняя большая вещь, написанная на исходе тридцатых, — «Путешествие в человечество».

Макар, прибывающий в Москву «добывать себе жизнь под золотыми головами храмов и вождей», видит сон. «Страдание его перешло в снови-

дение, он увидел во сне гору...и на той горе стоял научный человек. А Макар лежал под той горой, как сонный дурак, и глядел на научного человека, ожидая от него либо слова, либо дела. Но человек тот стоял и молчал, не видя горюющего Макара и думая лишь о целостном масштабе, не о частном Макаре. Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась над ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора.

...Макар пополз на высоту по мертвой каменистой почве. И... долез до образованнейшего и тронул слегка его толстое громадное тело. От прикосновения неизвестное тело шевельнулось, как живое, и рухнуло на Макара, потому что оно было мертвое».

Несколько раз в этом отрывке повторяется слово «мертвый». Платонов как бы настаивает на том, что строительство на крови и на костях не несет ничего, кроме смерти.

Это похороны мечты Платонова.

За двадцать лет его жизни на Тверском переименовывали бульвары, переставляли или вовсе убирали памятники: так случилось с Гоголем, изваянным Андреевым, которого, выдворив его с Арбатской площади, сослали в Донской монастырь. Здесь же, неподалеку от дома Платонова в роскошном особняке Рябушинских давал пиры в честь вождей отец соцреализма Горький. По недоразумению он был признан великим пролетарским писателем, тогда как никогда не состоял в пролетариях.

В маленькую квартирку Платоновых, состоящую из двух комнат величиной в 27 квадратных метров, вернулся из Норильска больной туберкулезом Платон. Тут он и умер. Платонов и сам был болен. Он заразился от сына, день и ночь ухаживая за ним. Он часто наведывался в аптеку, стоящую на углу Тверского и Страстной. Рядом с аптекой находилась и пивная, где можно было утешить если не ум, то сердце.

В 1942 году во время эвакуации рукопись «Путешествия в человечество» была потеряна. Тогда же Андрей Платонов попросился на фронт. Рекомендовавший его для работы в газете «Красная звезда» Василий Гроссман писал заместителю главного редактора, что Платонов не только очень талантлив, но «беззащитен и неустроен». Эти следы беззащитности видны и на его последних фотографиях. Истомленное лицо. Горькая, открытая улыбка. «Если б брат мой Митя, — писал Платонов, — или Надя — через 21 год после своей смерти вышли из могилы подростками, как они умерли, и посмотрели бы на меня, что со мною сталось? Я стал уродом, изувеченным внешне и внутренне. — «Андрюшка, разве это ты?» — «Это я — я прожил жизнь».

Тайна Платонова —тайна языка. Она так же бездонна, как тайна природы, как тайна материи, в одушевленную глубину которой и проникает платоновской язык. Его трудно переводить, невозможно пересказывать. Им можно только дышать, как дышишь воздухом, не зная его состава. Можно ли исчерпать в слове движение облака на небе, безмолвное движение соков в дереве? Можно ли настичь словом улетающую мысль? Можно ли связать переживание маленького мальчика с таинственной жизнью травы, светящего с неба солнца и самим космосом?

Слово Платонова делает это.

«Кто ты?» – спрашивает ребенок, увидев в траве ползущего куда-то жука. И этот вопрос не кажется нам смешным. Потому что мы существа одного мира и хотя, кажется, живем врозь и без понимания друг друга, никогда не перестанем на планете, данной нам в подарок, сеять смерть.

1999

НЕВЕСЕЛЫЙ СОЛДАТ

Осенью 1990 года группа писателей — тогда еще из СССР — вылетела в Рим. В итальянском парламенте собрались те, кто некогда оказался по разные стороны границы: диссиденты и мирные граждане, далекие от режима, но все же остававшиеся на родной земле.

Был диалог. Были и монологи. Помню резкое и умное выступление Владимира Буковского, между прочим, неодобрительно отозвавшегося о тех интеллигентах (в данном случае — писателях), которые поспешили аккредитоваться в президентской свите. Наша литературная братия, всегда балансирующая между независимостью и второй древнейшей профессией, любит льнуть к начальству.

В компании, прибывшей из России, был и Астафьев. Про него никто не мог сказать, что он когда-либо стоял близко к сильным мира сего. Минуло четыре года с той поры, как был напечатан «Печальный детектив» и разразились печальные для Астафьева события. Ему доставляли мешки писем, в которых генералы, партработники и штатные стражи соцреализма изливали негодование по поводу злодейского искажения правды и грозились расстрелять автора (один генерал так и написал) или надеть на него наручники. «Ловля пескарей в Грузии» — прекрасный, чистый рассказ — был принят за клевету на братский народ, и на съезде писателей грузинская делегация в знак протеста покинула зал заседаний.

Тот год был тяжким для Виктора Петровича, и лучше не вспоминать о нем — да поверит мне на слово читатель.

А в Риме мы пошли с Астафьевым смотреть дом, где жил Гоголь. На ступенях Испанской лестницы Виктор Петрович то и дело останавливался, чтобы отдышаться. Наконец, мы оказались на Via Sistina.

В доме, где писались «Мертвые души», на первом этаже – бар. Мы присели у столика и заказали вино. Помянули Николая Васильевича, и Астафьев спросил меня, имея в виду мою книгу о Гоголе: «Ты думаешь, что постиг всю глубину его? Заглянул туда, куда и заглядывать-то страшно?»

Я вспомнил этот разговор, когда читал его повесть «Веселый солдат». Эпиграф к ней взят у Гоголя: «Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!» Ничего веселого в этой повести нет. Это история солдата (самого Виктора Астафьева), скитающегося по послевоенным госпиталям и дорогам в поисках места, где можно осесть и свить гнездо.

Россия послевоенная – не знаю, кто об этом написал смелее, разве что А. Платонов в своем знаменитом рассказе «Возвращение». И вот – астафьевский «Солдат». Обворовывание раненых, лихоимство тыла, бедность, смерть первого младенца – маленькой дочери, чьей памяти (как и памяти погибшей второй дочери) посвящена повесть, туберкулез, поразивший ослабшие на войне легкие (отсюда и сегодняшняя одышка) – вот о чем эта печальная исповедь.

Я начинал читать Астафьева с «Печального детектива». И только после этой вещи потянуло к другим его вещам, и я полюбил его как писателя – ведь писателя надо любить, а иначе зачем о нем писать?

Вы скажете: а критика, а строгость критики? Так ведь чем сильнее любишь, тем строже и спрашиваешь.

Последние годы поставили Виктора Астафьева в еще более невеселые условия. В обществе пропала вера в слово, с писателя снята обязанность быть честным.

Свобода писать обо всем – еще не честность, так как честность связана прежде всего с понятием чести. «Честный» шире, чем «правдивый», и я бы даже сказал – выше. Правдив и какой-нибудь современный гробокопатель (производитель высококлассной чернухи), но что хорошего, если он закапывает меня в яму? Астафьев, начиная с «Печального детектива» (1986), пошел на резкое обострение своих отношений с историей (конечно, ложной); с читателем, привыкшим к советскому превосходству добра над злом; со своим прошлым, где были и умолчания, и робость политическая, и робость словесная.

И вдруг как будто отпустило, открылись дали, в которые не смели залетать поднадзорная мысль и стыдливое чувство. Для писателей поколения Астафьева это был слом, равный второму рождению или смерти. Так, как писали раньше, уже не писалось, так писать, как стала писать молодежь, мешал предрассудок святого отношения к литературе.

И тут память солдата вернулась к войне. Ко всему, что недосказано, недописано, недопережито, потому что пока пережитое не запечатлено на бумаге, будто и не пережил, не понял, не постиг окончательно.

Астафьев пишет «Прокляты и убиты», «Так хочется жить», «Веселый солдат». Он возвращается назад со злостью обманутого и, как он считает, обманывавшего, с покаянной открытостью и беспощадностью к себе.

В его прозе сходятся встречные потоки: освобождения внешнего и освобождения внутреннего. Ведь когда освобождаются внешне, говорят и пишут только о том, о чем нельзя было раньше говорить и писать. Зависимость от этого принципа «от противного» очень велика. И лишь полная свобода внутренняя дает результат, независимый от творческой барщины. В первом случае мы имеем какой-нибудь постмодернизм, во втором — Астафьева.

Но и ему, уже мастеру, в эти годы пришлось пережить болезнь освобождения внешнего. Отсюда мат, почти патологоанатомические подробности войны, отсюда сосредоточение на распаде чувств, на старении любви, на близком, леденящем присутствии смерти — этого последнего расчета с тем, что было и есть «я».

Так что, если кто-то захочет найти у Астафьева чернуху, найдет, но это будет не та чернуха, которую именуют «русскими цветами зла» (смотри антологию с таким названием, куда, кстати, включен рассказ Астафьева «Людочка»), а, может быть, последние слезы русского романтизма. Перечитаем «Людочку», но перечитаем и «Пастуха и пастушку» — лучшую, по признанию автора, его вещь. И вздохнем глубоко-глубоко, как это бывает, когда падает с сердца ноша и радость облегчает душу.

Чернобыльский ветер — ветер распада — уже который год дует над Россией. Как трудно устоять перед этим смертоносным потоком! Как трудно остаться при этом «густопсовым реалистом» (слова Астафьева о себе) и одновременно Дон Кихотом Ламанчским, с которым у Астафьева, как я думаю, самые нежные отношения. Да и сам он последний романтик нашей литературы. Последний ее рыцарь. Впрочем, в отличие от Дон Кихота, он свободен от сладкого обмана иллюзий.

Политика? Это было им отброшено сразу. Близость к власти? Все власти преступны, и это не афоризм. Оппозиция, новое диссидентство? В первом случае — та же тоска по власти, во втором — жизнь взаймы.

Так что же?

Зависеть от царя,
Зависеть от народа –
Не все ли нам равно?
Бог с ними!
Никому
Отчета не давать...

К концу жизни к этому пришел Пушкин. На исходе XX века те же слова – и, может быть, с еще большей горечью – мог бы повторить Виктор Астафьев.

1999

КЛЯТВА О ПРАВДЕ

К счастью, я знал его. Он был невысокого роста, черен волосом, черен глазами, и нрав имел страстный, душу отзывчивую и печальную, а жизнь — краткую, ибо покинул этот свет в 63 года.

Последний раз я видел Абрамова за три недели до его смерти. Болезнь завернула его из готовящейся поездки в Испанию и бросила на широкую постель в номере гостиницы «Москва», где в те времена останавливались большие люди.

В стране правил Андропов. Мы недолго поговорили и о нем, и о том, что нас ждет. В голосе Федора Александровича я улавливал тревогу.

Впрочем, он для меня был уже Федор, хотя нас разделяли и время, и возраст, и, конечно, положение в литературе. Критики редко дружат с писателями, но здесь, видимо, случилось исключение. Я сначала полюбил его как писателя, а потом и как человека. Он ко мне относился по-отцовски. Он вообще был щедр на отцовские чувства, так как Бог не дал ему детей. Своими детьми, например, он считал артистов будущего театра Льва Додина, которые тогда были еще студентами, никому не известными питерскими лицедеями.

Со студенческого вначале спектакля «Братья и сестры» по роману Абрамова и родился этот театр.

Помню, как на празднование своего 60-летия Федор вызвал этих молодых ребят чуть ли не из Тюмени, куда их сослал правивший в те годы в Ленинграде Романов. И они лихо сплясали вместе с юбиляром на сцене Дома Маяковского.

Сейчас этого Дома нет, он сгорел. И, вероятно, если будет восстановлен или на его месте построят новый, в нем поселится какой-нибудь банк. Нынче питерский союз писателей ютится в двух комнатках: писатели вышли из моды, в моде теперь те, кто делает деньги.

9 Зак. 615

Абрамов был писатель старого времени — времени, когда человек, держащий в руке перо, что-то значил в России. Когда к его слову прислушивались, а с мнением его считались даже власть имущие. Они, впрочем, думали, что имеют власть надо всем. Как-то тот же Романов предложил Абрамову стать членом горкома партии. Тот отказался. Мотив был один: у писателя может быть мнение, не совпадающее с мнением партии. Почти так он властителю города на Неве и сказал. Может быть, смягчив окончание фразы: «не совпадающее с мнением горкома».

Не всю правду-матку мог сказать Абрамов народу, но большую часть все же сказал. Начиная с первого романа «Братья и сестры» и кончая сборником рассказов «Трава-мурава».

У меня до сих пор перед глазами стоят сцены из «Братьев и сестер»: сколько в них нежности и сострадания к мужикам и бабам, а точнее, к подросткам, детям и бабам, которые открыли в войну «второй фронт» в тылу настоящего фронта. Русская деревня надорвалась, но спасла страну — без нее голодала бы и армия, голодал бы Урал, те, кто воевал, и те, кто вытачивал снаряды и клепал танки.

Русская литература всегда поклонялась женщине. Лучшие стихи завязались на этой любви. Лучшие строки посвятили ей и мастера прозы.

Среди них — Федор Абрамов. И не «один из», а, может, из первого ряда или из самых первых рядов. Честно говоря, после Некрасова я не знаю такого певца русской женщины, как Абрамов. Он, говоря его словами, к подножию «памятника русской бабе» жизнь положил, и если когда-нибудь такой памятник будет воздвигнут (а Федор этого желал), то помянут, открывая его, и нашего страстотерпца за народ.

Тогда, когда жил Абрамов, еще было такое понятие, как народ. Была вера в то, что ради него и стоит жить, писать, вообще существовать на свете. Нынче народа уже, кажется, нет, даже те, кто вышел из низов его, говорят не «народ», а «население».

Конечно, народ — это не только крестьянство, но оно составляло корень нации и её ствол. От крестьянства все — и обычаи, и культура, и язык. Прежде всего, язык, ныне утилизованный, не имеющий ни цвета, ни запаха. Абрамов был из писателей, которые без разноцветья этого языка и не были бы писателями. Они продлили ему жизнь во все унифицирующем XX веке.

Сейчас про литератора пишут: он воссоздает виртуальный мир, виртуальную реальность. Какая, к черту (да простит меня читатель), виртуальная реальность! В русской литературе была одна реальность — русская. И небо, и лес, и луга, и изгиб речки — такой же крутой, как у Пинеги, — и язык были взяты из русской природы и русского бытия. От того-то и стоит она так высоко в мировой литературе.

Перебираю в памяти названия повестей и рассказов Абрамова: «Пелагея», «Деревянные кони», «Бабилей», «Из колена Аввакумова», «О чем плачут лошади», названия его романов: «Пути-перепутья», «Две зимы, три лета», «Дом» — что-то из этого не останется, а что-то останется навсегда. «Пелагея», например, уже пережила Абрамова, переживут и нас «Деревянные кони» и «Бабилей».

А из истории уже не литературы, а жизни, не вычеркнешь ни очерка «Вокруг да около», ни абрамовского «Письма к землякам».

Это «Письмо» много отняло у него здоровья. Помучился он тогда и оттого, что спустили на него всех собак в печати, а главное, оттого, что и земляки его не услышали. Сегодня никто не пишет для всех. Сегодня пишут для двух-трех приятелей, для рынка или обитающей Бог знает где вечности. Плевать на то, что думает читатель, важно, что берет издатель. Важно, заметит ли тебя олигарх и одарит каким-нибудь «Триумфом», где опять же важен не триумф, а чек на 50 тысяч долларов.

И совсем не имеет значения, что деньги, которые ты получаешь по этому чеку, ворованные. Ворованные, кстати, у народа.

По очерку «Вокруг да около» было принято постановление бюро ЦК по РСФСР. Осуждающее его как явление антиколхозное и антисоветское. Только за то, что писатель осмелился предложить лодырям не платить ничего, а тем, кто вкалывает, в данном случае накашивает сено для колхоза, — часть накошенного.

Расценили как покушение на социалистическую собственность. Обложили Абрамова «отзывами народа». Народ очерка не читал, письма, хулящие его, подписывал. И было от этого больно.

В «Письме к землякам» Абрамов обращался уже не ко всему народу, а к землякам-веркольцам. Дескать, что же вы, земляки, все на власть киваете, умного барина ждете, а сами в водке тонете, телята у вас по брюхо в навозе, деревня пустеет, обваливается. Кто в этом повинен? Разве одна власть?

Но тут уж не партия, а братья-писатели обиделись — обиделись за крестьянина: что же ты, против своих пошел? Хочешь к сильным мира сего подлизаться?

Помню, как сидел у меня дома Федор и только об этом и говорил. Сокрушали его даже не писатели, а всеобщая — овладевшая к концу 70-х Россиею — глухота. Кричи во весь голос — никто не услышит.

Может быть, тогда и стал он подсчитывать, сколько ему осталось. Мужчины в его роду умирали рано, а тут еще подоспела болезнь, тяжелая операция. Он звонил мне из Ленинграда и прощался.

Давило на него не только это, давило и прошлое. Подвиги в борьбе с космополитизмом. Был он тогда аспирантом кафедры советской литерату-

ры в университете. Сейчас никто и не знает, кто такие космополиты. А в 1949 году не было у нашей власти врагов страшнее, чем несколько литераторов, заподозренных в симпатии к мировой культуре.

Не любил Абрамов вспоминать о той поре, но на своем 60-летии, вместо того чтобы благодарить партию и правительство за высокую награду (дали ему орден Ленина), попросил прощения у тех, кого по призыву партии и вместе со многими, так никогда и не покаявшимися, предал поношению.

И от неизжитой вины тоже была боль.

Я как-то спросил его: «Федор, а почему ты не напишешь о СМЕРШе?» СМЕРШ — «смерть шпионам» (армейская контрразведка) был самой ненавистной организацией на фронте. И Абрамов после ранения два года прослужил там в должности следователя. Боролся с контрреволюцией в войсках.

На мой вопрос он ответил не сразу. Но ответил честно: «Я боюсь».

В расцвете славы он мог признаться, что боится. Измерьте меру страха, в котором жило его поколение, и, я думаю, вы поймете, как грызло его это прошлое, кажется, надежно захороненное на дне памяти.

Нет, он его не заметал, он его ворошил, желая предать огласке то, что все мы предпочитаем хранить в темноте. Писатель не может жить без такой огласки. Мука невысказанности, может быть, самая тяжкая из мук, которая дается ему.

Наверное, оттого в 1978 году Абрамов записал в своем дневнике «клятву о правде». Он клялся отныне не давать никакой поблажки себе, ни в чем не уступать давящим на него обстоятельствам.

Современный читатель, пожалуй, скажет, что это смешно. Разве писание правды не так же обязательно для писателя, как дыхание? Разве писатель не рождается с ним? Но Абрамов жил в эпоху, когда такая клятва означала подвиг.

Есть подвиг военный, есть вспышка храбрости. Но есть подвиг, который растягивается на всю жизнь. Это подвиг самоочищения и самостроения. Его совершили многие русские писатели.

Его совершил и Абрамов.

2000

ЗЛОБА ДНЯ



РУССКАЯ ТЕМА

Три года (с 93 по 96-й) я жил в Финляндии, читая русскую литературу в одном из университетов. Городок Ювяскюля, где это происходило, не так уж далек от Москвы — всего ночь езды, но психологически она отплывала все дальше и дальше. Когда-то в Финляндии было много русских газет и книг. Газеты продавали в киосках, на вокзалах, в супермаркетах.

При мне их можно было найти только в университетских библиотеках. Тема России сделалась пищей специалистов. И лишь выстрелы 3—4 октября 1993 года вновь вывели ее на газетные полосы и на экран. Но это было мгновение, ибо стоило Ельцину — другу Запада — остаться, как Запад успокоился. Набив карманы осколками берлинской стены, Запад решил, что с коммунизмом покончено.

Русская тема всегда занимала иностранцев как тема политическая. И сегодня если что-то происходит в России, то это интересует Запад прежде всего со стороны политики, со стороны страха, со стороны собственной безопасности.

Меж тем помимо зримых и видимых на телеэкране и на газетных листах событий, происходит нечто весьма значительное, что, наверное, скажется как на развитии России, так и на состоянии культуры во всем мире.

Дело в том, что сомнению, отрицанию и пересмотру подвергаются уже не коммунизм с его химерами и кровью (она и сейчас льется), но и сам национальный менталитет. Из финской провинции это было хорошо видно. Оставшись один на один с русской литературой, которая заменила мне все, что оказалось по ту сторону границы, я особенно сильно это почувствовал.

Я почувствовал, что по возвращении мне придется жить другой жизнью и, по существу, начинать жить заново (что и случилось), и не потому, что я вернусь к высоким ценам, бедности и всеобщему озлоблению, а потому, что приоритеты самой жизни стремительно меняют лицо.

Как ни была преступна советская система, она внешне сохраняла существовавшую прежде иерархию ценностей, где на первом месте стояла идея, а на втором — жизнь. Она только наполнила ее своим, ложным содержанием, ложным веществом ложной идеи, но подчиненность сохранила прежнюю, она и выиграла на несколько десятков лет только потому, что присвоила эту последовательность, эту любовь к идеалу, к мечте, к ожиданию будущего. Она сыграла на этом превосходстве идеи над жизнью, на этом мечтательном порыве русского духа.

Злодейская эксплуатация мечты и осквернение ее были тому результатом.

Русская литература — как и русская философия, и русские народные предания — была причастна к созданию этой иерархии, этой системы ценностей, которой (несмотря на свои частные, приватные интересы) следовал если не каждый, то каждый второй мыслящий человек в России.

Да и народ в целом жил в напряженном религиозном ожидании будущего и, если хотите, любил будущее, как любят его герои платоновского «Чевенгура». Они настолько заморочены этим прекрасным сияющим будущим, что уже не осязают настоящего. Они не чувствуют ни голода, ни холода, ни женской ласки, они нечувствительны к чужой и своей боли, их чувства анестезированы, заморожены, отложены до наступления торжества всемирного и их личного счастья.

Конечно, это искажение, конечно, это болезнь, но и до такой крайности доходила любовь к идеалу в России.

Недаром среди типов, созданных русскими писателями, нет типа делового человека, человека расчета, жесткой практической регламентации. И все попытки создать его заканчивались неудачею. Зато героев воображения, рыцарей на поприще духа создано предостаточно. Какого героя литературы XIX века ни возьми, он более специалист по душе, нежели по какому-то житейскому делу, он не прагматик, а мечтатель и поэт. Даже гоголевский плут Чичиков, собиратель копейки, и тот романтик, и тот Дон Кихот.

И именно эта мечтательность и непрактичность и стала в глазах того же Запада главной чертой в определении русского характера, загадочной русской души и русского менталитета.

На высоком языке это называлось русской духовностью, концентратом которой и была литература.

Толстой и Достоевский не выдумали эту духовность, не навязали ее жизни, как пишут сейчас, они вынули ее из глубины русской природы, и если б этого не было в действительности, не было бы и русской литературы.

Ведь действительность это не только то, что видно глазу и слышно уху, что можно пощупать руками, это тайна внутреннего человека, или, как говорил Достоевский, философия концов и начал. И она, добавлял он, действительнее всякой действительности.

Что же происходит сейчас? Страна, где родился афоризм «красота спасет мир», страна по преимуществу гуманитарная (хотя и здесь были великие химики и математики), страна, ориентированная на первенство идеала, готова отказаться от этого первенства. Меняется не просто социальная система, но и все духовное настроение русского мира. Идеалом делается материальный интерес, настоящее, реальность. Нищета, в которой пребывает Россия, убыстряет это перестроение. Люди хотят жить и жить сейчас — светлое будущее им обрыдло, и в своей обиде на прошлое, обманувшее их, они готовы проклясть и прежних учителей.

Я вижу, что в числе этих учителей оказываются и боги моей жизни — Пушкин, Тютчев, Гоголь, Лесков, Толстой, Чехов.

Как же мне жить, если я воспитан на них и если что-то и спасало меня в минуты отчаяния, то они?

Этот вопрос, наверное, могут задать сегодня многие, ибо слом духовной иерархии нечто более капитальное, чем смена режима. Это вопрос жизни и смерти не одного поколения, тут драма не семидесяти лет (срок жизни советской власти), а десятка веков.

Впрочем, может быть, история права, и период русского романтизма слишком затянулся, изжил себя и пора ему сходить со сцены — если не под аплодисменты, то и не под свист зала.

Пусть люди живут, как им живется, пусть веруют, во что хотят, и пусть религия или литература спасает их души в частном порядке, а не сразу всех — как диктовал им максимализм русского сознания.

Но я боюсь, что мы еще заплатим за право так жить дорогую цену.

1994

БЕДНЫЕ ДЕТИ РАСПАДА

Недавно я получил от одного молодого литератора книжку, название которой говорит само за себя: «Как я и как меня». Книжка была упакована в конверт, и когда я извлек ее оттуда, вместе с ней выпала газета, во всю ширину которой была помещена фотография свального греха, или, как сейчас говорят, «группового секса».

Автор сознательно вложил ее туда, чтоб влепить в меня заряд из двустволки — влепить и уложить наповал. Однако, оставшись жив, я полистал книжку. Густым матом покрыто в этой книжке все — от Льва Толстого до Георгия Владимова, не забыта и русская литература в целом: и ей анафема! Над кем еще посмеяться? Над «мучениками советского режима»? Пожалуйста! Над Н. А. Некрасовым? «Некрасов женился на проститутке». Над Булатом Окуджавой? «Булат Шалвович, сидящие в ж... приветствуют вас!» Над Пастернаком? «Особенно нам нравились три позы (речь идет о позах любви. — *И. З.*): «Дальняя дорога», «Крокодиловы слезы», «Борис Пастернак».

Так пишут наши мальчики, наши бедные дети распада. Иначе их не назовешь, ибо, как в физике распад часто связан со смертоносными последствиями, так и в жизни, и в литературе — эффект тот же. Распад — это отпадение от всего, это, естественно, и разрушение целого и это отравление воздуха, воды и духовной пищи.

Да, были в истории русской литературы примеры, когда Гоголь иронизировал над Пушкиным, а Достоевский — над Гоголем. Но то была не ирония истребления, а ирония любви: так дети подшучивают над своими родителями, даже боготворя их.

Дети распада есть дети распада: они не щадят никого. Они утверждаются на обломках, они готовы плясать на могилах. Для них все их предшественники — лишь мелкие статисты, играющие в пошлой драме, именуемой «Борьба с тоталитаризмом».

Но кто боролся с тоталитаризмом? Может быть, Юрий Казаков или Василий Шукшин? Или Белов в «Привычном деле»? Или Ф. Абрамов в «Пелагее», Ю. Трифонов в «Другой жизни»? Побойтесь Бога, мальчики, не с режимом они боролись, а со смертью. Или, как говорил Лесков: «Мы что кружева плетем или против дьяволов стоим?»

Впрочем, кружева — это что-то красивое, девически чистое, белое, как снег. Со страниц книжек, подобных присланной мне (а их легион), бьет, как из прорвавшегося отстойника, одна грязь.

Виктор Ерофеев подвел под этот напор нечистот теоретическую базу. По его мнению, русская классика (и даже Федор Михайлович Достоевский) не доисследовала глубины зла. Она нанесла этим страшный урон читателю, ибо дезориентировала его насчет природы человека. Сегодня, раздевая человека окончательно (в прямом и переносном смысле), новая литература творит благое дело — она навсегда освобождает нас от иллюзий.

Но погружаться в глубины грязи еще не значит погружаться в глубины зла. Достоевскому не нужно было описывать, *как* Свидригайлов или Ставрогин насилуют несчастных девочек, — ему достаточно было поднять со дна подполья их *преступную мысль*. И она до сих пор страшит больше, чем вся физиология вместе взятая, которую никак не могут вычерпать помойным ковшом оппоненты Достоевского.

Освобождаясь, как им кажется, от лжи отцов и дедов (и, конечно, прадедов, ибо Толстой, например, для них прадед), они попадают в плен к истинной лжи, лжи отрицания. Да, человек подл и низок, но он и высок, и в последнем никак не хотят признаться дети распада, хотя это высокое есть и в них — просто оно еще не проснулось, просто они еще юны и потому так жестоки к прошлому. Произнеси при них слова «идеал», «свет», их губы искривит раскольниковская улыбка, но с чего начал и чем кончил Раскольников — помните?

Мне жаль этих детей — все же они наши дети. Но мне жаль и читателя. Грязь способна прилипать к одежде, от грязи зарождаются воспаления и инфекции, и, умножая грязь, мы умножаем болезни. Литература ужасно заразительна. Она в состоянии во сто крат увеличивать то, что берет из жизни. Мат на улице, мат на заборах, теперь мат в романах и повестях — это гибель языка, это гибель почитания предков. Мне скажут: такова жизнь. Но литература не должна сталкивать человека в яму. Поэт не могильщик, он поэт.

Сошлюсь на Пушкина: «Уважение к именам, освященным славою, не есть подлость... но первый признак ума просвещенного. Позорить их дозволяется токмо ветреному невежеству, как некогда, по указу эфоров, одним хиосским жителям дозволено было пакостить всенародно».

На днях я получил еще одно письмо. Восточно-Сибирское книжное издательство извещает меня, что приступает к изданию классики. «Это будут книги большого формата, – говорится в письме, – на 60 печатных листов». В списке авторов – Пушкин, Островский, Гоголь.

Что бы ни случилось с нами, эти имена останутся. А значит, останется и высокое в народе и останутся сам народ и Россия.

1993

СЕРДЦЕ ЕЛЬЦИНА

Недавно по телевидению показали фильм «Сердце Ельцина». Несмотря на столь обещающее название, сердца Ельцина мы не увидели. Мы увидели операционную и реанимационную; увидели врачей, которые рассказывали, как готовилась и шла операция; увидели новейшие приборы, при этом использовавшиеся. Сюжет фильма крутился вокруг двух тем: операция и секретность операции. О самом сердце говорилось как о неисправном насосе, который плохо качает и перекачивает кровь. Часто при этом повторялось слово «шунтирование», придававшее действию на экране сугубо медицинский привкус.

И лишь один раз мелькнули кадры, которые стали исключением из правила. Это были кадры, снятые, по-видимому, любительской камерой и запечатлевшие первые минуты после воскрешения Ельцина. И о чем же, как вы думаете, спрашивает едва очнувшийся от наркоза, исхудавший, бледный, с прерывающимся голосом человек? Он просит вернуть ему «ядерный чемоданчик».

Этот почти детский жест – верните мне мои игрушки (а в подтексте более жесткое: верните мне мою власть) – и комичен и трагичен одновременно. А главное, он прозрачно простодушен, что разоружает зрителя.

Я думаю, именно сейчас, когда наступил последний и, как многим кажется, фарсовый период правления президента, нам впору вспомнить обо всем, что заставило его осенью 1996 года, перенеся не один инфаркт, лечь под нож хирурга.

Думая о Ельцине, сравниваю его с Горбачевым. Взгляните на их лица: разрушенный, трудно соединяющий фразы Ельцин и крепкий, круглый, бойко стрекочущий Горбачев. Горбачев интуитивно отделяет то, что проис-

ходит в России (и происходило еще несколько лет назад по его воле), от себя. Ельцин, как громоотвод, принимает удары молнии на себя.

Первый удар: пленум ЦК отлучает его от власти. Ельцин попадает в больницу. По всей видимости, это и первый инфаркт.

Выход из КПСС — удар второй. Для человека карьеры — поступок безумца, с точки зрения здравого смысла — авантюризм, с точки зрения незамутненного чувства — веление сердца.

За которое, впрочем, сердцу же и платить.

Все последующее у нас на виду и у нас на слуху. Путч 91-го, противостояние с Верховным Советом, расстрел Белого дома и чеченская война.

При Горбачеве убивают армян в Сумгаите, пылает Карабах, погибают люди в Тбилиси и Вильнюсе, и — ни одного слова раскаяния с его стороны.

Чувство вины и Горбачев — две вещи несовместные.

Для Ельцина, по крайней мере в то время, — это сосущая сердце змея. Его стремительное старение, метания от одного окружения к другому, метания житейские, метания политические — все это рубцы, рубцы и рубцы.

В русском языке слова «вина» и «война» одного корня. Вина — это война с собой, с собственным сердцем, его потери, его износ.

Накануне выборов 1996 года в газетах была напечатана ксерокопия рукописного заявления Ельцина, дающего согласие баллотироваться в президенты. Я тогда долго рассматривал этот документ. Полное отсутствие намека на устоявшийся почерк. Буквы, следуя одна за другой, не идут в одном наклоне, не вяжутся цельной вязкой, а как бы существуют каждая сама по себе, и строки вместо соблюдения строгости ряда в конце загибаются книзу: кажется, что пишет не взрослый человек, а ребенок.

Даже ликует Ельцин, одерживая свои победы над аппаратом, по-детски, не скрывая того, что обязан скрывать политик, — своего торжества.

Мне скажут, что это отнюдь не детский восторг, а ликование льва, только что задравшего очередную жертву. Что это сладострастие самолюбия и властолюбия. И да и нет. Ибо есть тут порыв, есть выезд на деревянном коне, в буденовке и с криком «ура!» на устах.

Ельцин жесток, смешон и трогателен. Он коварен и он наивен. Наверное, не зря на этом изломе нашей судьбы история выбрала именно Ельцина. Он и советский и антисоветский, он и самодур и дитя.

Ельцин, безусловно, человек хаоса, а не порядка. Но хаос — это стихия, это взорванный мир, в котором кружатся обломки, и их движение непредсказуемо, как метания стрелки компаса, потерявшей ориентир.

Сколько проклятий, сколько плевков летело в сторону Ельцина еще с трибуны Верховного Совета (и сейчас летит), каким только оскорблениям

ни подвергался он, сидя в президиуме и молча переживая все в себе! И, несмотря на это, ни один из его хулителей не понес наказания. Никакой мести со стороны главы государства не последовало.

Но уже до открытого столкновения в октябре 1993 года Ельцин был седой и отекший. Его распинали коммунисты, его распинали демократы. Коммунисты и сейчас живут только за счет того, что поедают здоровье Ельцина. Они и сейчас в порядке, без всяких признаков ветхости. Во весь голос кричат они, что отвечать за то, что сталось с Россией, должен только один человек, а не они, сидящие в Думе, проводящие свои съезды и раскатывающие на «мерседесах».

Сидя в депутатских креслах, они за свою власть не платят. Они только получают. Россия в обвале, но где трагедия Зюганова, Лукьянова, Илюхина и иже с ними? У них с сердцем все в порядке.

Страшные дни октября 93-го окончательно пустили под откос здоровье Ельцина. Здоровья уже не оставалось, оставалась одна воля. И, может быть, упрямство.

С этого момента находиться у власти и быть чистым делалось невозможным. Ельцин подошел к той роковой черте, за которой добрые намерения оборачиваются кровью. Как мы знаем из истории, всякий правитель рано или поздно пересекает эту черту. И если он при этом остается в форме — значит, у него нет сердца.

У Ельцина так не получилось. С этого времени его существование становится существованием трагическим. Если в августе 91-го он просил прощения у народа и у матерей, потерявших своих сыновей, то в 93-м он этого не сделал. Стрельба в центре Москвы из пушек была крахом легенды Ельцина, крахом его харизмы. И, не побоюсь этого сказать, его чистоты. Уже власть брала над ним власть, уже сладкая ее отрава проникла в душу, и не показал он никому, как стыдно ему за эту мясорубку в Москве.

Загнав внутрь свои чувства, он только усилил их разрушительный потенциал. Остаться один на один с ними при таком позоре — прямой путь на больничную койку.

То же самое с Чечней.

Вспомним Ельцина 1996 года. Это уже добитый Ельцин. Он уже почти лежит, тяжело дышит. Лопаются сосуды в сердце, оно начинает стучать, как не годный к работе мотор. Но Ельцин поднимается и еще несколькими рубцами платит за то, чтобы коммунисты не вошли в Кремль.

Жажда власти? Страх расстаться с ней? Но и бесстрашие мужчины, поднимающегося из окопа во весь рост.

Пляшущий на предвыборных митингах Ельцин — тоже Ельцин. Ельцин, братающийся с народом, отщипывающий кусочек от каравая, как де-

лали это в советское время великие мира сего, — тоже он. Но он, уже находящийся в двух шагах от операционного стола.

Коммунисты не прошли — Ельцин лег на этот стол.

И вот они снова идут на приступ. По оголтелым их речам, требующим для Ельцина чуть ли не смертного приговора, а для евреев — исхода из России, мы видим, что было бы, если б три года назад кто-то из них прыгнул в президентское кресло.

Ельцин заплатил за то, чтобы этого не случилось, остатками своего здоровья.

Его странная жестикуляция, его уже осмеянная во всех СМИ мимика, его замашки щедринского градоначальника, кричащего на реку: «Уйму я ее! Уйму!» — все это правда. Но все это только то, что мы видим по телевизору. А что происходит в его душе — для нас тайна.

Человек хаоса, Ельцин и сам умножает хаос, но все же, все же:

1. Мы избежали гражданской войны.

2. Мы кривым, уродливым путем, но уходим от 70-миллионной большевистской «ходынки».

3. Мы не во вражде со всем миром и не заложники войны.

4. Мы нищие, мы униженные, но мы живы.

Слом коры, покрывавшей нашу жизнь в XX веке, прошел и через сердце Ельцина. Пожалеем его, хотя бы как человека, скажем ему при жизни что-то доброе. Не сделай мы этого сейчас — пожалеем потом.

Даже Коржаков, мстящий Ельцину, как только слуга, освободившись от барина, может мстить барину, признает, что Ельцин никогда не позволял себе материться — незначащая мелочь, но мелочь, которая говорит больше, чем то, что крупно бросается в глаза.

Мужик почти двухметрового роста, секретарь обкома, наделенный безмерной властью, привыкший к закону казармы (где командир кричит, а все слушают командира), — и не признает мата? Не усиливает страха, наводимого им, ругательствами?

Такого в советской практике я не знаю.

Может, он нравственный человек, Ельцин?

Проклинаемый повсеместно сегодня, может быть завтра покажется нашим потомкам не жалкой копией Угрюм-Бурчеева, а тем жертвенным лицом истории, каким стал, например, после своей гибели непутевый Николай II — уж совсем не строитель государства, а его разрушитель, у которого за спиной и расстрел 1905-го, и Лена, и две проигранных войны.

«История злопамятней народа», — говорил Карамзин.

Но она — и справедливей.

1997

ПЕРЕДЕЛ В ПЕРЕДЕЛКИНО

Каждый вечер под моим окном — окном дачи в Переделкино — раздается звук сирены, и автомобили с мигалками проносятся на большой скорости, сопровождая машину патриарха.

Патриарх обитает поблизости, на горке, рядом с церковью, построенной боярами Колычевыми, и кладбищем, где похоронены Пастернак и Арсений Тарковский. Теперь на горке, на месте когда-то пустого поля, вырос монастырь. За какие-то месяцы поднялись красные кирпичные стены, а за стенами то ли палаты, то ли кельи — одним словом, церковь, расширяя свои владения, скоро съест всю переделкинскую местность.

Уже перекопали дорогу возле кладбища — речку Сетунь уберут в коллектор, по ее пути пустят шоссе, а на освободившемся пространстве вырастут этажи монастырской гостиницы.

Плохо это или хорошо? Я просто свидетельствую, что это есть.

На исходе двадцатого века мы вновь наблюдаем смену вех: там, где ранее царили покой и тишина, оберегавшие бденье и труд советских писателей, где господствующими центрами были Дом творчества и дачи классиков соцреализма, а с другой стороны — территориально в непосредственной близости от церкви — санаторий для старых большевиков, теперь царит иная идеологическая эмблема — крест.

Переделкино как заповедник литературы умирает — может, и поделом ему? Ведь этот городок был создан в тридцатые годы по сталинскому злодейскому умыслу. Так проще было наблюдать за писателями, проще было добиться того, чтобы они сами наблюдали друг за другом. Соседство литераторов всегда грозит конфликтами, тем более, тесное соседство. А здесь простор: гектар леса отделяет одну дачу от другой, но все равно, это соседи-соперники, соседи-конкуренты, соседи-честолюбцы, и их обособле-

ние временно, случайно, поднадзорно, а главное, напрямую зависит от их хорошего поведения.

Дачи как будто бы принадлежат писателям (аренду может прервать только смерть арендатора), но в городке есть контора, а в конторе есть комендант — охранник-не охранник, а сторожевой. В его обязанности входит не только ремонт крыш и водопровода, пристойное содержание участков, но и слежение, и подача «сигналов».

Я помню, как Вениамин Александрович Каверин рассказывал мне: приходит к нему на дачу знакомый телефонист, не раз чинивший его аппарат, и говорит: «Вениамин Александрович, надо поставить Вам в телефон одну штуку. Вы уж извините, но таково распоряжение начальства». Они оба понимающе смеются, и телефонный мастер прямо на глазах Каверина ввинчивает в трубку подслушивающее устройство.

Так что и поместья были эти дачи, и чуть ли не дворянские усадьбы (на некоторых сохранились фронтоны с колоннами), а если по-другому взглянуть, то, пожалуй что, и бараки, а во всем городке не хватало только опоясывавшей его колючей проволоки.

Сейчас Переделкино — это некрополь, это город мертвых. Когда кто-то приезжает ко мне, я вожу гостей по улицам Горького, Павленко и Серафимовича, соседствующими с улицами Гоголя и Лермонтова (те, правда, загнаны на окраины), останавливаюсь возле дач и говорю: вот здесь жил Пастернак, тут Каверин, здесь Чуковский, Леонов, а когда-то Бабель и Пильняк. А кто сейчас здесь живет? — спрашивают гости и пожимают плечами, когда я называю незнакомые им фамилии.

Советская литература умерла, недолго прожила и антисоветская — я имею в виду не писания диссидентов и эмиграции, а андерграунд и постмодернизм, которые, едва выйдя из подполья, приказали долго жить. Летучая мышь не может летать днем, она летает только ночью.

В Переделкино санаторий для старых большевиков переименовали в геронтологический санаторий, признав тем самым не только идеологическое поражение учения Маркса, но и его неминуемую смерть.

Освободившееся духовное пространство оказалось незанятым, как поле, пущенное под пар.

Кто же засеет его и кто снимет с него урожай? Претендентов на сегодняшний день два: церковь и капитал. Писательские дачи уже выглядят старой рухлядью на фоне вырастающих по соседству особняков и замков новых русских. Тянут для них особые кабели под землей, подключают электричество к высоковольтной сети. А для патриарха специально расширили дорогу к его резиденции, обнесли ее железными бортами и поставили дорожные знаки.

Идеал богатства уживается с идеалом бедности, а бедность прикрывает золотыми ризами то, что считали оплотом служения Господу Сергий Радонежский и Серафим Саровский и что так редко встречается на верхних этажах церковной иерархии: чистоту веры и бескорыстие.

Похоже, что церковь и капитал поделят наследство советской власти, и экспансия той и другой стороны остановится на какой-то меже, которая условно будет считаться идеологической границей.

Не так давно «Литературная газета», когда-то верно служившая двум организациям — ЦК КПСС и КГБ, а ныне продавшаяся какому-то банку, напечатала примечательную статью, в которой дается прогноз на будущее. Речь идет, разумеется, о будущем литературы. Весьма религиозный автор пишет: «Настоящие похороны литературы еще впереди. Но то, как будут погребать великую покойницу — под гром речей или под торопливый стук двух (почему двух, а не трех и не четырех? — *И. З.*) ржавых лопат — вопрос второстепенный». Что же для автора первостепенно? Первостепенно то, что похороны состоятся. Что литературу опустят в могилу. Но это, оказывается, не будет конец ее жизни. Настанет жизнь «после смерти». Литература воскреснет, но уже как часть — и строго подчиненная часть — церковной культуры. «Отбросив все телесное... греховное и порочное», она заговорит с читателем «так, как наверное разговаривал в Своем Саду Бог с только что сотворенными Им зверями и птицами» («ЛГ», №15, 1998).

Церковь предъявляет свои права и на литературу. Она и здесь хочет поставить ограждающие ее территорию вешки и столбы. И за этими ее усилиями стоит нечто большее, чем послеперестроечный передел. Это давнее несогласие с тем, что «пророками» и «учителями жизни» были на Руси люди, сочинявшие стихи и прозу. Что они господствовали в русских умах не одно столетие. Ведь именно литература взвалила на себя груз, который не могла нести расшатанная раздорами и разгромом, учиненным Петром Первым, церковь.

Теперь наступает время реванша.

Да и кто, собственно, в последние годы не хоронил нашу словесность? И жирующие газетчики, которым, как Хлестакову, на миг почудилось, что их сам Государственный совет боится, и литературные нувориши, неплохо заработавшие на «перестройке» и «гласности» (вся псевдодиссидентствующая рать), и те же постмодернисты, которым тоже кое-что перепало за их былые страдания, и вот, наконец, к ним присоединился футуролог из «ЛГ».

Все они напоминают мне сотрудника газеты «Головешка» из повести Достоевского «Скверный анекдот», который на свадьбе все время привязывался к подвыпившему генералу, делая какие-то сатирические замечания и намеки. Но генерал не обращал на него никакого внимания и продол-

жал пить, в то время как сотрудник «Головешки», распаляясь от невнимания и непонимания, уже сам был готов превратиться в обгорелое полено.

Автор статьи в «Литературной газете», впрочем, не столь неистов в своем «абличительном» (словцо Достоевского) пафосе и, как я ранее сказал, обещает литературе посмертное процветание. Она заговорит на «занебесном языке». До сих пор мы знали лишь о языке небесном, божественном. Что такое «занебесный язык»? Это то, что располагается выше Бога?

Суета и лукавство.

Мы слышим небесный язык в стихах Пушкина и Тютчева, он гремит в прозе Гоголя и Толстого, в музыке Баха, в фильмах Тарковского. Неужто «телесное» искусство греховно и порочно, оттого, что оно телесно? И не божественным ли откровением, строками Ветхого и Нового завета навеяно лучшее, что было создано в любом роде искусств, никакой «занебесный язык» не заменит небесного и одновременно земного языка поэтической речи, языка красок и музыкальной гармонии, открывших не для одного поколения людей калитку в священный Сад.

Почему «плотская» живопись Тициана и Рафаэля поднимает нас к небу? Почему Сикстинская мадонна близка нам, как собственная мать, а дева Мария в «Благовещении» Леонардо да Винчи так нежна, так вызывающе свежа и прекрасна?

Отделим «телесность» великого от телесности низкого, от того, что лишь зовется в наши дни литературой (кино, театром), и оставим каждому свое.

Передел в Переделкино — это не просто передел земли, недвижимости, реки и леса. Это даже не попытка передела советского наследия. Тут дележ с более высокими ставками. Тут посягательство на ту собственность, которая, если говорить прямо, принадлежит только Богу, и никакая земная власть, пусть и облекшаяся в одежды власти небесной (или, наоборот, в костюмы от Диора), не властна над ним.

Есть такая пословица: «Когда черт помрет, а он еще не хворал». Пусть черт хворает и помирает (туда ему и дорога), что же до похорон литературы (а стало быть, и поэзии вообще), то я думаю, что поставщики ритуальных услуг поспешили с явкой.

1998

НИГИЛИСТЫ ВТОРОЙ СВЕЖЕСТИ

Как черти из детской сказки, выскакивают один за другим на свет Божий погромщики «проклятого прошлого». Нет, не насытились они еще десятью годами отрицания, повальных плевков за спину — в сторону отцов, дедов и прадедов.

Им кажется, что мир родился только с ними и теперь будет иметь их образ и подобие, а все остальное должно сгинуть — и сгинуть навечно. Впрочем, как утверждает автор статьи «Московские литераторы. Физиологический очерк конца второго тысячелетия» («Независимая газета», 06.08.98) Г. Давыдов, давно и сгинуло. Или, как он изящно выражается, «воспользовалось услугами Харона». Но если так, то чего же беспокоиться, зачем спешить на похороны, которые уже состоялись?

Г. Давыдов называет отбывших в небытие литераторов (с таким же успехом на их месте могли бы быть и художники, и композиторы, и кинорежиссеры) «старорежимниками». Он очень обижен на них, что они получали много денег, творческие командировки, могли жить в домах творчества и даже сидеть в ресторане ЦДЛ. «Они только из книг знали о голодной жизни литераторов» и были «страстные любители покутить». И вообще так называемая литература «совписов» (псевдоним литераторов — «старорежимников») была содержанкою власти: и, как все продажные женщины, рано потеряла товарный вид. Ее творцы и физиономически отталкивают автора. Если он пишет про женщин-совписов, то называет их «отцветшими бабами-ягами», «измазанными яркой косметикой и иззапашенными резкими духами». Про мужчин выражается еще суровей: «мухоморы», «убеленные сединами и уфарфоренные вставными челюстями, утяжеленные брюшками и узеркаленные лысинами» (на портрете Г. Давыдова, помещенном в газете, густая черная борода).

Кстати, об этом портрете. С него смотрит карающее, пронзающее обжигающим взглядом — направленным прямо в глаза зрителю — лицо. Ни тени улыбки, ни тени снисхождения.

«Пустой холодильник и сердитая жена» рисуются за этим взглядом. Слова о жене и холодильнике взяты мною из характеристики «литератора-поденщика», к которому Г. Давыдов недвусмысленно причисляет себя и который призван сменить литератора-старорежимника. «На их месте нарождается новая литература, — пишет он, — и новый литератор. Последний много обещает и заслуживает самых высоких эпитетов».

Кто же он, этот «новый литератор»? Он «деятельный и талантливый человек, которого «советская интеллигенция» запихнула в экономическую дыру». Он «не знает, что такое аванс, что такое «творческий отпуск» (была такая привилегия у старорежимников — ничего не делать долгое время и получать деньги), что такое стипендия Союза писателей, что такое бесплатные земельные сотки, заграничные командировки, курсовки, кроссовки (по билетам Союза писателей), но он не знает и что такое партийное собрание, писательский съезд и ор начальствующего болвана».

Как безусловный «старорежимник» отвечаю Г. Давыдову: я творческих отпусков не получал, бесплатных соток не имею, билетом для получения кроссовок не пользовался, в партийных собраниях — в виду своей непринадлежности к КПСС — не участвовал. За границу, правда, ездил и на писательских съездах сидел.

Что же касается ора начальствующего болвана, то слышать не приходилось, хотя болваны были, есть и будут во все времена. Да и чем отличается начальствующий болван от богатого болвана-хозяина? От того самого, который принимает литератора-поденщика на работу?

Но Г. Давыдов все же склонен видеть в своем любимце фигуру героическую: «Он чхать хотел на эту псевдожизнь; ночное слушание Би-би-си под одеялом и дневное благочестие, ночное чтение запрещенных романов и дневное обсуждение «кирпичей» сибирских классиков... Он тотальный профессионал: каков текст — его интересует в первую очередь; идея, 58-я статья, антисемитизм, славянофильство, академик Сахаров, почва, поворот рек — все это для него вода с сиропом, еще и прокисшая».

Если добавить к этому, что литератор-поденщик еще и «отшельник», а «его настоящее общение — на книжных полках», так как «в жизни — пустыня и — тоска, тоска», то воссоздастся нечто, что пострашнее старорежимника-мухомора и что до мелочей воспроизводит образ решительного человека, начертанный в известном «Катехизисе революционера». Только его автор (С. Нечаев) больше на политику напирал, а

этот — на «текст», служение которому навсегда освобождает от нравственных пут.

Идол, перед лицом которого ничего не стоят «идея», «академик Сахаров» и «антисемитизм», носит в статье Г. Давыдова еще одно имя — стиль. Стиль, «которым так странно бедна русская литература нашего века, который завораживает, который неизъяснимо в двух словах» и т.д. И, чтобы дать понять, что стиль — высшая категория души и разума, автор пишет это слово по-гречески — stylo.

Высшая категория определена, но как быть с бедностью стиля в русской литературе целого века? Тут уж задеты не одни сибирские «кирпичи» и «пресловутое диссидентство», весьма не жалуемое Г. Давыдовым. Тут и А. Платонов, и В. Набоков, и даже Лев Николаевич Толстой с Антоном Павловичем Чеховым (тоже жили и писали в XX веке), и Иван Алексеевич Бунин, и М. Булгаков, и М. Зощенко. Все они писали с блеском, stylo у них было отлично поставлено. И к тому же «идея», «почва» и все остальное были им далеко не безразличны. Прочитайте роман В. Набокова «Bend Sinister» в прекрасном переводе Сергея Ильина — как пишет и как сердце болит об этом проклятом антисемитизме и 58-ой статье!

Что-то не сходится у Г. Давыдова.

Получается, что он не только советской эпохой фраппирован, но и всем столетием. Так часто бывает с теми, кого Гоголь называл «классом огорченных людей». Сначала огорчаются на соседа, потому что тот лучше живет: у него и занавески, и жена, и входная дверь — все качественней. Затем сердятся на площадку, на подъезд, а после — на двор, на город, на страну, на жизнь («пустыня»), на человечество.

Соседа-то огорченный, может быть, и съест, но подъездом, домом и человечеством подавится, и вред нанесет не им, а «сердитой жене» и самому себе.

На днях я прочитал статью, где еще один литератор-поденщик расправляется с большой компанией старорежимников. Первым в списке у него значится Михаил Булгаков. Оказывается, в «Мастере и Маргарите» нет никакого стиля, это — «бесстильный роман». Но более всего меня поразил следующий попрек: «в «Мастере и Маргарите» встречаются фразы убогого, с конца пера упавшего словаря». Прочитал я это и подумал: врачу, исцелися сам! Научись хотя бы писать.

Фамилия этого «стилиста» С. Боровиков. А заметки свои он напечатал в «Новом мире» (№ 7, 1998 г.). Тоже, между прочим, человек огорченный, которому не одного Булгакова в охотку учить, но и Паустовского («канцелярщина», «сладко-напевная пошлость», «вовсе не обладал язы-

ком русского писателя»), и Катаева (который, как к нему ни относись, умел держать в руках перо), и Маяковского, и еще бог знает кого.

Стилистические разносы С. Боровикова опубликованы под заголовком «В русском жанре». Поздравляю автора и редакцию с изобретением нового жанра. А что, хочу я спросить, существуют зулусский жанр, тунгусский, французский?

Мне искренне жаль этих нигилистов второй свежести. Я называю их так по ассоциации с осетриной второй свежести, которой торговал буфетчик театра Варьете в булгаковском романе. Вторая свежесть, как известно, дурно пахнет. Она перестоялась, залежалась и задохнулась от отсутствия воздуха. Очевидно, потому, что спрос на аллегорическую осетрину пал.

Нигилисты первой свежести всегда в некотором роде камикадзе. Они рискуют головой. Они поднимают голос отрицания, когда все вокруг заражено аллилуйством. Нигилисты второй свежести появляются тогда, когда всем разрешено говорить обо всем.

И оттого их подвиги на поприще разоблачений не влекут за собой никакого риска.

Но закончить я все же желаю миром. Прав был многоопытный Чичиков, наставляя молодого Тентетникова, поссорившегося с генералом Бетрищевым: «положим, он вас оскорбил... Но расставаться навсегда из пустяка — помилуйте, на что же это похоже?...Что глядеть на то, что человек плюется? Человек всегда плюется: да вы не отыщете теперь во всем свете такого, который бы не плевался».

Тентетников сначала «оторопел», услышав эти слова Чичикова, но потом, подумав, помирился со своим обидчиком: учел его возраст, его слабости и то, что жить-то им все равно по соседству.

И — правильно сделал.

1998

МЕТАМОРФОЗЫ РУССКОЙ ДУШИ

На обломках советской империи взросли и обрели некий статус десятки империй, которые прежде состояли в числе обыкновенных государственных служб. Если прежде усилия нации худо-бедно, но шли от окраин к центру, от основания к куполу, от фундамента — к завершающей его высоте, то теперь дробление и центробежный процесс стали знамением времени. В империи политической все делается для политиков, в империи нефти и газа — для королей нефти и газа, на телевидении — для тех, кто мелькает на экране, а в империи изящной словесности — для ее творцов.

Со своим уставом туда не суйся, с десятью заповедями не подходи. Из этих заповедей священной осталась одна, да и то переиначенная на новый лад: «Не упоминай имени хозяина твоего всуе».

В советские времена тоже требовали верноподданности, но скорей по отношению к идее, нежели по отношению к личности. Если о Сталине сочиняли романы и повести, то о Хрущеве и Брежневе их никто не сочинял. Поклоняться им можно было иносказательно, т.е. в виде поклонения той же идее, наглядно осуществленной в господствующем порядке вещей.

Существовала и категория литераторов (гораздо реже — журналистов), которым разрешалось некоторое вольномыслие. Их держали для демонстраций плюралистичности режима, его «мягкости». Запад должен был знать, что и у нас поощряются строптивые таланты. Сегодня Западу на это наплевать. Он никогда не боялся нашей культуры, он боялся наших ракет. И этот страх, как и страх перед неуправляемой «русской душой» (которая этими ракетами и управляет), заставлял его отваливать деньги на изучение Толстого и Достоевского. По ним и вычислялась «русская душа».

Сейчас, по мнению Запада, она усмирена. Русский строит капитализм, русский мостит дорогу в супермаркет. И потому для Запада он неинтересен. Разоружается не русская армия, а русская духовная субстанция. И это

при том, что внешне восстанавливается все «русское»: церковь, храм Христа Спасителя, герб, флаг, гимн, ордена. Зайди сегодня на любой рынок — там увидишь часовню. Часовни усеяли улицы и переулки, по количеству они могут сравняться разве что с числом банков. Острия банковских небоскребов выше, чем купола церквей. Они ближе к небу нового «рая», который обещает утехи не в будущем, а в настоящем. Русский человек привык жить будущим. Нынче он остался один на один с настоящим.

Я думаю о том, как осваивается «русская душа» в мире денег. Отношение нашего народа к деньгам — двоякое. С одной стороны, уважительное, с другой — почти презрительное. Деньги ценятся как плата за труд, а нищета и безденежье связываются с праздностью и ленью. «Не дорога и честь, коли нечего есть», — говорит пословица. «И правда тонет, когда золото всплывает», — гласит другая. В «Пословицах русского народа» есть и более веские признания силы денег: «После Бога деньги первое», «денежка не Бог, а полбога».

Но Бог, тем на менее, занимает первое место. А оттого порча, идущая от обладания большими деньгами, не вызывает сомнений: «богатому черти деньги куют», «пусти душу в ад, будешь богат». Осуждается, как мы видим, не достаток, а богатство. «Мамон гнетет, так и сон неймет».

И, наконец, подводится итог всему сказанному: «Правда тяжелее золота, а на воде всплывает».

Выходит, что правда и богатство — две вещи несовместные. Тут «русская душа» играет против правил, по крайней мере, принятого нами сегодня символа веры. Ведь долларовый ветер уже который год дует над страной. Денежные выигрыши на телевидении, денежные премии писателям, «букеры» и «антибукеры», «триумфы» и проч. — и всюду конверты, чеки, пачки банкнот, и вокруг них — фуршеты, топтания знаменитостей, позор забвения о ближнем.

А где-то в городе Пскове, где улицы плохо замощены и люди одеты бедно, создается симфонический оркестр. И благодарная публика спешит в театр, чтоб послушать в его исполнении Рахманинова и Бородина. В июньские пушкинские дни я видел, как плакали мои соседи по партеру, слушая финальную сцену из оперы «Евгений Онегин», когда молодые, почти юные Татьяна и Онегин, оба страдая, расставались навсегда. А во время литии на могиле Пушкина (уже в Святых Горах) — тоже молодые монахи, склонив головы, пели молитвы по убиенному поэту. Лица у них были измождены и бледны, а черные одежды оттеняли эту бледность.

Чувствовалось, что виной тому строгий пост и непритворная вера.

Как они отличались от сытых московских иерархов, крестным знамением освящающих в аэропорту Шереметьево прибывшего из-за границы золотого тельца!

Во Пскове я не видел ни одной вывески, на которой было бы написано «Обмен валюты». Ясно, что валюты нет, но зато побелены и обновлены старинные церковки, прячущиеся за деревьями, как грибы боровики в тенистом лесу. Аскетично их убранство, небогаты алтари, нет росписи на стенах, а в окошки через маленькие круглые отверстия пробивается скупой свет. И у каждой — по своей соседке-звоннице, тоже белой, как бы одетой в подвенечное платье — такой скромнице, такому стыдливому подростку.

Конечно, среди вновь образовавшихся империй есть и империя церкви. Но не о ней речь. Поговорим о том, что мне ближе — об империи литературы и империи телевидения.

Когда меня в 1988 году впервые пригласили на ТВ, там еще существовал пиетет слова. Литература не считалась гарниром к политике, хотя о культурных новостях сообщалось традиционно в конце выпуска программы «Время». В так называемой литдраме работало много культурных людей. Может, самые образованные и бежали сюда, чтоб спастись от пропагандистского бича, который свистал тогда над Останкино.

Коммунисты, как ни странно, понимали цену слова в России. Они приняли по наследству *гуманитарную страну*, где не только отметка по сочинению считалась определяющей на выпускных и приемных экзаменах, а писатель, литература, язык были лицом нации.

Сегодня слово сделалось подсобным средством для передачи фактов. Оскудение языкового запаса — верный признак обмеления чувств. И — обмеления духа. Если перестроечное телевидение поднималось до высокой несоветской риторики, то ныне риторика антисоветская, то есть коренным образом сменившая свой словарь, но не ставшая от этого богаче. На смену советскому официозу пришел постперестроечный официоз. Это риторика амикошонства, риторика застолья и «душевного трепа». Более того, чем обильнее в этой речи вращается словесный мусор, чем смелее прорывается ненормативная лексика — тем ближе, кажется, ведущий на телевидении стоит к народу, к зрителю. Развязность языка стала фирменным знаком его свободы.

Так говорят все — писатели, артисты, кинорежиссеры, банкиры, криминальные авторитеты. Так говорят пикейные жилеты и молодые интеллектуалки. Безусловно, встречаются исключения. Но в закон возведена утилизация языка.

«Императоры» телевидения — вчера выскочившие из научных сотрудников и из комсомола — и сами не блещут изысканностью вкуса. У них «деловой» язык — то есть мертвый, насчитывающий, может быть, тристачетыреста слов. Я помню, как на первом канале была прекрасная передача о малоизвестных русских городках. Ведущая Ливанская ездила по ним и,

не жалея труда, отыскивала в глуши как перлы человеческие, так и перлы языка. Это было тогда, когда на телевидении почти ничего не платили.

Сейчас империя телевидения — это империя денег. Туда не зовут безвестных и бедных. Туда идут с набитыми кошельками. И пропуска на всех ее проходных — зеленого цвета.

То же, кстати сказать, и на территории империи литературы. Американизация с острой косой прошлась по журналам и книжным изданиям. Выкашивается всё мало-мальски не выигрышное, не окупающееся, не прибыльное. А что окупается в моральном и материальном смысле? Всё, что связано с приставкой «анти». Раньше был реализм (да ещё социалистический), теперь — антиреализм. Раньше был мораторий на секс — теперь побольше секса. Раньше литература хотя бы отчасти учила жить — теперь никого и ничему не учим. Раньше поэт или прозаик искал эха в читателе — теперь не надо никакого эха. Творец сам сочиняет и сам потребляет.

Не знаю, может ли эта литература сообщить что-либо миру о русской душе. Но о русской помойке и русских отхожих местах — со стопроцентной гарантией. Даже пристойный в прошлом «Новый мир» напечатал недавно «Роман с простатитом».

В начале перестройки андерграунд и постмодернизм помогли многим потрясти карманы издателей в России и на Западе. Их клеймо на литературном сочинении или, как принято сейчас говорить, тексте — вот еще один пример умертвления языка! — означало, что автор не просто резвится и радуется свободе, но и попирает ханжескую советскую мораль.

Сейчас разнообразные «анти» и распоряжаются в империи литературы. Адепты этого направления, а по существу мафии, сидят во всех печатных органах. Они производят разбор и отбор. Они выдают премии и получают их. В конце 1997 года была создана Академия критики, ее основал один из банков вкупе с представителями этого жанра.

Таким образом достигнуто идеальное покрытие литературного поля. Ни один голос, не совпадающий с мнением Академии, отныне не имеет шансов пробиться в печать. На него тут же будет наложено вето. Авторитет банка скрепит это вето смертельной хваткой удушающей руки.

А посмотришь на этих «академиков» — один посредственней другого. Ни таланта, ни чести. Есть два-три имени из достойных, остальные — литературные официанты. Такие и объединяются в стаи. Такие могут и прибить. Все подходы к прессе перекрыты, вся территория литературы освещается прожекторами с вышек. Ничтожное отклонение в сторону — автоматная очередь. Слабый писк протеста — и на отсидку в карцер.

1998

НА ЛЕСТНИЦЕ У РАСКОЛЬНИКОВА

Многие из читавших «Преступление и наказание» помнят эту лестницу: тринадцать ступеней вверх, тринадцать ступеней вниз. По ней Раскольников поднимался к себе в каморку, по ней и спускался, чтобы еще раз провести «пробу»: отсчитать число шагов до дома процентщицы и обратно, а в решающий час — выкрасть топор в дворницкой и отправиться на убийство.

Дом этот и сейчас стоит на углу Средней Мещанской и Столярного переулка, и вход во двор — под низким изогнутым сводом — тот же, только нет дворницкой, нет и каменного мешка двора: на дне его разбит цветник, и куст сирени полощется на залетевшем сюда со стороны моря ветру.

А каморка Раскольникова исчезла; ступени верхнего этажа ведут в пустоту: за дверью, которую когда-то закрывал за собой герой Достоевского — полутемный чердак да узкое окно, нещедро дарящее это мертвое пространство светом.

Если подняться через окно на крышу, то сразу откроется петербургский железный простор: море крыш, над которыми возвышается Исаакий, Адмиралтейский шпиль и купола церквей. Пустыня из жести, испещренная трубами, переплетшимися по мере отдаления телевизионными антеннами, — город без людей, без деревьев, каналов, дворцов, набережных и без Невы.

Нет, несладко пришлось бы Раскольникову, если б он поднялся сюда в обморочно-душный летний день, но, как мы помним, у Достоевского он редко смотрел вверх (все больше под ноги и в себя), а само небо, кажется, видел только в остроге.

Тринадцать ступеней (роковое число) ведут к каморке меж двух стен, испещренных надписями, которые невольные экскурсанты — чаще школь-

ники — оставляют здесь. Познакомлю читателя с образцами этой настенной письменности, где умозаключения о поступке Раскольникова сочетаются с прямыми посланиями к нему.

Более других меня тронула надпись, сделанная, безусловно, женскою рукой: «Родя, позвони». Она была выведена пульверизатором на уровне, где мог бы находиться современный электрический звонок. И, естественно, первой бросалась в глаза.

Можно пофантазировать и представить петербургскую нимфетку (девочку во вкусе Достоевского), для которой герой-убийца привлекательнее ее сопляка-одногодка. Но можно счесть это и за милую шутку. Однако, как ни шутлива и условна эта надпись, трудно поверить, что, прочитав то место в романе, где Раскольников, раскроив череп процентщицы, тем же топором порешил еще двоих — сестру хозяйки Лизавету и ее неродившегося ребенка (Лизавета была беременна), наша Лолита выронила хотя бы одну слезу.

Это предположение подтверждают и другие строки, прочитанные мною на «раскольниковской» стене. «Классный парень, — пишет какой-то Marik. — Правильно ее топором». Его сосед выражается сильнее: «Молодец, что грохнул эту суку». А третий поднимает планку еще выше: «Yes, грохнул эту суку, так ее, жидовку».

Подытоживает единодушие писавших следующее пожелание: «Родя, успехов тебе в твоих кровавых делах».

Далее дети уже откровенно резвятся: «Родик жив», «Родя — киллер», «Достоевский — козел». «Где бы нам взять еще богатую?» — спрашивает один. «Родя, старушек еще много», — обнадеживает другой.

Тут, конечно, и бравада (бравада мальчиков перед девочками и девочек перед мальчиками), и тоска от школьного урока, от учебника и нотации учителя (толкующего, что старушек убивать не нужно), и эгоизм возраста, и все еще злободневный «пятый пункт», и прививка американского кино (Раскольников — супермен-одиночка), и просто глупость, и что-то, что задевает струны сердца.

И лишь одно обращение к Роде (так нежно называют его в романе только сестра и мать) перечеркивает этот список ехидств: «Родя, не надо было».

Начертал ли его примерный ученик, решивший отбиться от стада читатель современных брошюр, где твердят, что не все позволено, или от рождения жалостливый гуманист, мне неведомо. Я даже не уверен, дочитал ли он до конца «Преступление и наказание». Да и кто помнит этот конец? Что там, в конце? Раскаяние, новая жизнь?

Для подростка это сладко и мармеладно. А убийство, преступление — «экшн».

Впрочем, и большинство, кого ни спроси, помнят по преимуществу «преступление» и плохо помнят о «наказании». О формальном наказании (арест) еще помнят, а о том, что случилось после него, на каторге, — едва ли.

И повинен в этом совсем не Достоевский, а так называемое «общее мнение» о нем. Оно рекрутируется докладами, книгами и диссертациями, где нажим делается на «темного» Достоевского, на Достоевского — исследователя подземных грешных замыслов, подпольных идей, чудовищных соблазнов. Достоевский, вытаскивающий из человека его «подполье», — сегодня доминирующий Достоевский. Нам говорят: видите, он все предсказал — и реки крови, и социалистический апокалипсис. Вывернув человека наизнанку, творец «Карамазовых» вывернул нас, это мы такие, это в нас сидит одновременно и зверь, и «тварь дрожащая».

Может, поэтому мы и помним у него только «плохое»: убийство старухи в «Преступлении и наказании», старика Карамазова, Шатова и Лебядкиной в «Бесах», выбросившуюся из окна «кроткую», сладострастных атеистов, насилующих девочек, убийство Настасьи Филипповны в «Идиоте», самоубийства Ставрогина, Свидригайлова и Кириллова, а также соблазненной Матрены в «Бесах», помним скандалы, суды, следствия, темный, грязный (особенно когда идет дождь) Петербург, зловоние переулков возле Сенной, отравленные тоской белые ночи, помним искажения, отклонения, безумства зла и не помним «Мужика Марея», нежную (лучший из женских образов у Достоевского) мать из «Подростка», Макара Долгорукого из этого же романа, который говорит перед смертью: «Я вас и из-под земли, из могилки любить буду».

Не помним и самую христианскую, как назвал ее Лев Толстой, книгу Достоевского — книгу о каторге — «Записки из Мертвого Дома».

В последние годы все сдвинулось в толковании его к «бесовщине», к тем аномалиям и ужасам, которые она порождает и к каким ведет. Пророчества создателя «Бесов» заслонили все остальные пророчества и прозрения Достоевского, относящиеся уже не к темной, а к светлой стороне человека. Кроме, пожалуй, засаленного, засахаренного и превратившегося в сусальный газетный штамп афоризма «Красота спасет мир».

Эту «красоту» захватали, как гулящую девку, ей наляпали на лицо толстый слой румян, ее пустили на улицу, как пустили на улицу не одну задушевную идею Достоевского.

Конечно, во зло погружаться полезно хотя бы для того, чтобы знать его тайные ходы, его уловки и пресечь его страшное развитие если не в мире, то в себе. Но зло в изображении Достоевского и заразительно: помимо свободы, которую оно дает (а добро — всегда ограничение и несвобода), сама «диалектика» зла, перепады его психологии, бесстыдные вопросы и

парадоксы, неуправляемая страсть и, наконец, дьявольский, все проницающий ум — не могут не нести обольщения. Заметьте: все циники, нигилисты и безбожники у Достоевского чрезвычайно умны, у них в уме, в ухищрениях беспрестанно работающей и наматывающей бесконечные обороты мысли нет соперников. Я уж не говорю о «теоретиках» — Иване Карамазове или Ставрогине, у него и последний Федька-каторжник умен, безумно умен, как и приживал Лебедев в «Идиоте», капитан Лебядкин и Смердяков.

Этот ум зла, который сладострастно высверливает Достоевский, добиваясь в своем анализе последнего результата, «выскребания всего из-под черепа» (это его слова), захватывает и читателя.

Преследуя по пятам зло, он отдается этой погоне со страстным чувством и, увлекаясь сам, увлекает и нас. Мы ощущаем сладость безмерности, беспредельности, при которых чем дальше отдаляется ответ на вопрос, тем азартнее поиск.

Страсть порождает страсть, а ум всегда остается в цене — особенно у мальчиков и девочек, еще не успевших уценить его, как это сделали (нахлебавшиеся от «ума») их отцы, да и сам автор «Преступления и наказания».

Сердце полководца должно быть в голове, утверждал Наполеон. Что ж, для полководца, может быть, и так, хотя и полководческое искусство (в частности, Наполеона, кумира Раскольникова) Достоевский не считал высокой доблестью. Ум человека должен быть в сердце, настаивал он, ибо есть ум ума (случай с Наполеоном) и ум сердца.

Наверное, когда наши дети повзрослеют, они дочитают до конца его знаменитый роман. Они увидят Раскольникова и Соню, стоящих на берегу реки, в Сибири, и увидят, как на Сонин просящий жест Раскольников впервые ответит тем же — протянет ей руку.

Если прежде он никогда не делал этого и «с отвращением брал ее руку», то теперь не только сожмет ее с благодарностью, но и бросится к ее ногам, так как поймет, что кончилось старое и «вместо диалектики наступила жизнь».

1998

ВМЕСТО РЕКВИЕМА

На исходе лета 1998 года произошло событие, которого никто не заметил: умерла «Литературная газета». Умерла тихо, как умирают старики, уже не сопротивляющиеся смерти, уже покорившиеся ей. На фоне общего роста смертности в России это не произвело впечатления даже на тех, кто читал и традиционно любил «Литературку», как почти с нежностью называли ее подписчики.

Что ж, было время, когда она считалась чуть ли не единственной живой газетой в СССР. Она первая из тонкой четырехполоски превратилась в солидный еженедельник, а ее тираж к началу «перестройки» достиг шести миллионов экземпляров.

Это была богатая газета. Шестиэтажный колосс в центре Москвы, дачи в Переделкино, свое издательство, свой дом отдыха на Черном море, свой автопарк — все это принадлежало ей. Ее читали и почитали гаишники и чекисты, партбоссы и академики, но более всего, конечно, гуманитарная и инженерная интеллигенция.

Ни один зарубежный университет, где имелась кафедра славистики, не обходился без «Литгазеты». Я видел ее в супермаркетах и книжных магазинах в Хельсинки и Нью-Йорке, Риме и Афинах. Уважение к себе царило и внутри редакции. Сотрудник «ЛГ» принадлежал к элите журналистики.

И вот — бесславная кончина. Отчего? Оттого, что нет денег? Кризис? Или читатель обнищал настолько, что уже не может выложить две сотни рублей на подписку?

И то, и другое, и третье. Но резонные эти причины отнюдь не все.

Сейчас повсеместно пишут о кризисе в экономике, о кризисе денег. И мало кто говорит о болезни более серьезной — о кризисе духовном. О том,

что газетам не о чем писать. Не потому, что в России ничего не происходит, а потому, что подняться над событиями, увидеть то, что за поворотом дороги (пусть этот поворот и совсем рядом), а значит, и угадать намерения истории не пытается никто.

Политические прогнозы не в счет. Речь идет о судьбе нации, о соотношении идеи и дела в этой судьбе, о выборе, может быть, единственного для России пути среди других, не менее достойных путей.

Именно кризис сознания, кризис незнания, куда идти и как идти, и привел к обвалу материальному — обвалу рубля, промышленности, земледелия, а также первой, второй, третьей и четвертой власти.

«Литературная газета», возрожденная в 1929 году большевиками как инструмент идеологической обработки интеллигенции, в этих условиях — условиях полной потери ориентации в духовном пространстве — просто не могла выжить.

Но имели место и другие, специфические причины ее исчезновения. Не стану ворошить историю, расскажу лишь о том, свидетелем чего сам был.

В июле 1990 г. меня пригласили в «Литературку» на должность редактора отдела русской литературы. Разговор с руководством газеты был короткий.

— Вы член партии? — спросили меня.

— Никогда не состоял, — ответил я.

Этот ответ вызвал бурю восторга. «Замечательно! Превосходно! То, что нам нужно!» — таковы были реплики главного редактора и его замов.

«Литературная газета», как и все в те дни, хотела очиститься от язв прошлого. Но как и всем иным — идеологическим или неидеологическим — институтам, ей это сделать не удалось.

Что из себя представляла газета в 1990 году? Это был наполовину затонувший «Титаник», с мостика которого ушел его капитан — Александр Чаковский. Этот «цепной пес коммунизма», как он сам однажды назвал себя, продержался в ней почти тридцать лет. При нем она растолстела (вместо четырех полос — шестнадцать) и разбогатела. При нем приобрела и статус рупора «прогрессивной общественности».

Но какова была «передовая общественность», такова была и газета. Она клеймила Солженицына и печатала Евтушенко. Она писала, что эмигрант Владимов торгует джинсами, и вытягивалась по стойке «смирно» перед каким-нибудь Сартаковым. В случае, если надо было оценить что-либо талантливое, но не совсем советское, собирался консилиум. Вскоре нашелся выход: стали давать «два мнения». Это была высшая форма свободомыслия.

Телефонные провода напрямую связывали «ЛГ» с ЦК и Лубянкой. Там и определялись темы судьбоносных публикаций. Газета подличала и

одновременно отмывалась. Функции подличания и отмывания распределялись по двум «тетрадкам»: в первой (литературной) подличали, во второй (где речь шла просто о жизни) отмывались.

Одним словом, «Титаник» уверенно дрейфовал в водах брежневского безвременья. Смертельную пробоину нанесла ему «перестройка». Судно легло набок, в трюмах, а потом и на палубе, появилась вода.

Чаковский ушел, навсегда исчезнув с политического и литературного горизонта. Его место занял Юрий Воронов — поэт, человек мягкий и интеллигентный. Чаковского слушались и боялись, над «слабым» редактором стали посмеиваться, затем дерзить ему, а еще позднее требовать его отставки. Юрий Воронов долго не продержался: в кресле главного редактора воцарился Федор Бурлацкий.

При нем меня и пригласили на работу в редакцию.

Но проработать вместе нам довелось только год. В августе 1991 года Бурлацкий был единогласно изгнан за трусость. Все дни путча он сидел в Ореанде под Ялтой (естественно, в санатории ЦК) и дрожал мелкой дрожью. Остававшийся за него Юрий Поройков получал из Крыма указания одно путаней другого. Главное, на чем настаивал главный, — «не высовываться». А что означало в те дни не высовываться? Это значило покориться тому, что произошло.

В ответ на призывы вернуться и разделить со всеми судьбу «запрещенной» (или «приостановленной») властями «ЛГ» он лепетал по телефону о недожитом сроке, о плохой погоде, не позволяющей ему вылететь из Симферополя. Он боялся, что его арестуют прямо у трапа самолета, закуют в наручники, повезут в Лефортово и будут пытать.

При всех вариантах, по его расчетам, он выигрывал, оставаясь в Крыму: если победят путчисты, они правильно поймут его отсутствие (газета «демократическая», а он не ринулся спасать демократию), окажутся в выигрыше Ельцин и его команда — он не поддержал своих вчерашних хозяев, он не печатал документов ГКЧП.

Меж тем эти документы — думаю, не без благословения главного редактора — были-таки подготовлены к печати. Тогда дежурил по номеру Юрий Соломонов, большой поклонник Егора Лигачева (о котором пописывал хвалебные статейки в газете «Советская культура»), а в 1991 г. заместитель Бурлацкого. Он и велел набрать первую полосу «ЛГ» с распоряжениями ГКЧП. Никто из членов редколлегии не был осведомлен об этом, все делалось тайно и, как потом объяснял Соломонов, «на всякий случай».

Кстати, когда сняли осаду типографии (на Цветном бульваре, где печаталась газета, стоял бронетранспортер) и над Белым домом затрепетал

трехцветный флаг победы, «Литературная Россия» опубликовала попавший ей в руки оттиск той злополучной литгазетовской полосы. От этого позора «ЛГ» так и не смогла отмыться.

Надо сказать, что избрание Бурлацкого на пост главного редактора было уже избрание, а не назначение, как это совершалось раньше. И хотя его утверждал секретариат Союза писателей, то была воля коллектива. Партийный либерал, доктор наук, депутат Верховного Совета, оратор, автор книг и статей, а также пьес, он смотрелся как деятель нового типа, соответствующий идеалам «перестройки». Конечной целью этой реорганизации в СССР был просвещенный и обновленный социализм — химера, в которую еще верила тогда интеллигенция. Она-то — эта верующая интеллигенция — и составляла в «ЛГ» численное и идейное большинство.

И вина в падении газеты лежит и на ней.

Сначала она изгоняет Воронова и выбирает пустопляса Бурлацкого. Затем порывает с Союзом писателей. Она не хочет находиться под пятой этого «министерства литературы», она желает быть свободной. И тут же оказывается свободной от всякой материальной поддержки. Под шумок от нее отделяется главная ее материальная база — издательство. За все типографские услуги теперь надо платить. За неимением поступлений начинает ветшать здание, стариться и утрачивать свою пользу оборудование (сотрудники сидят без факсов, ксероксов и компьютеров), исчезает писчая бумага (приходится приносить на работу свою), уходит в чужие руки автопарк (а с ним и скорость добывания информации), из редакции валом валит молодежь.

Бурлацкий на летучках произносит пространные речи, тратя последнюю валюту, летает в Нью-Йорк и Лондон и намекает на свои обширные связи с западным капиталом, который, конечно же, спасет «лучшую русскую газету».

Газета все более погружалась во мрак.

Не вывела ее из этого состояния революция 1991 года. Самое смешное, что вместо струсившего и отсиживавшегося на крымском берегу Бурлацкого был избран А. Удальцов, так же бесшумно сидевший в августовские дни на другом берегу — берегу Балтийского моря. Он не подавал никаких признаков жизни, он замер, вымер — и о нем забыли. Вернулся он в редакцию загорелый, помолодевший, как всегда, с приклеенной картонной улыбкой, — и сыр из клюва глупой вороны упал ему прямо в рот.

Это был старший офицерский чин из команды Чаковского. Много лет просидел он под «Чаком», как звали в газете Чаковского, и знал всех в газете. Знали и его. Выбирая его в главные, прогрессивный коллектив «ЛГ» рассчитывал, во-первых, на то, что Удальцов «свой» и никого не заменит и

не уволит (а это для престарелого состава редакции было немаловажно), и, во-вторых, что демократическое большинство переделает этого матерого партийца на свой лад.

Но, как обычно и бывает при революциях, идеалистов быстро сменяют реалисты, а если еще грубее говорить, циники, которые «знают жизнь», знают человеческие слабости и не отдаются мечтам.

Программа Удальцова была проста — реставрация. Реставрация всего и вся. Вернулся старый шрифт в заглавии газеты, старые рубрики, литературная «тетрадка», которая при фанфароне Бурлацком перешла со второго места на первое (примат перестроечной идеологической шумихи), вновь оказалась второй, зам. главного редактора Евгений Кривицкий, висевший тридцать лет над литературой, как ворон, и отброшенный в сторону «демократами», вновь завис над нею. И даже бывший заведующий международным отделом О. Прудков, имеющий по совместительству какой-то важный чекистский чин, но несмотря на это изгнанный Бурлацким из редколлегии, воскрес в виде «внешнеполитического консультанта».

Вновь по страницам сдаваемых в секретариат статей, где встречались опасные для карьеры Удальцова формулировки, стал гулять красный карандаш главного. А «перестроечное» пополнение редакции стало быстро-быстро убывать,

Осенью 1991 года Удальцов предложил уйти и мне. «Вы не вписываетесь в нашу команду», — коротко объяснил он мне мотив, приведший его к такому решению. «Конечно, — ответил я ему. — Вы все члены КПСС, а я беспартийный. Так, может, надо уходить вам, а не мне?»

Но уйти через некоторое время пришлось все же мне.

Статус-кво в литературной политике «Литгазеты» было восстановлено. Вновь начали печатать там свои бездарные стихи и прозу литературные генералы. Они давно ждали этого часа и негодовали, что их — заслуженных, осыпанных премиями и золотыми звездами — не печатают какие-то выскочки, какие-то молодые нахалы (отдел русской литературы почти сплошь состоял из молодых).

Но Удальцова и его окружение интересовала вовсе не литературная политика газеты. Они сосредоточились на более прозаических целях — на присвоении собственности. Избавившись от перестроечных иллюзий (которых у них, впрочем, не было) и тех, кто их в газете представлял, они — с молчаливого согласия «прогрессивного большинства» — принялись делить: а) деньги от субаренды здания, б) барыши от рекламы и других услуг, в) дачи в Переделкино.

Дачи они приватизировали, деньги положили на счета, а иные из них — получив от бедной газеты все, что нужно, — нашли себе более хлебные места в других органах печати.

А газета в это время теряла читателя, теряла тираж, паркет в ее коридорах и кабинетах сделался похож на земляной пол, мусор не убирался неделями, сотрудникам перестали платить зарплату, авторам — гонорары.

В конце концов «Литературку» продали. Сначала одному банку, потом другому. Ее перепродавали, как вышедшую из употребления вещь, как потертую шубу какой-нибудь дворянской вдовы на послереволюционной толкучке.

Виноват в этом, конечно, и плут Удальцов, но повинны и те, кто его выбирал, кто держался до последнего за его подачки и, что самое важное, подобно известным козлищам, не знал, куда вести пасомые ими стада.

Идеология перестроечного авангарда выдохлась, опустошилась и без сопротивления отдала поле боя уже не партийным тиграм, а гиенам и шакалам. И писатели, считавшие «ЛГ» своей карманной газетой и нещадно эксплуатировавшие ее площади, не пришли к тем, кто их печатал, восхвалял, даже возносил до небес, на помощь.

Сейчас это уже не та «Литературка», не «Титаник» интеллектуальной прессы, а какая-то баржа, на которую перебежали матросы с других тонущих кораблей.

Нишу «Литгазеты» заняли в периодике другие издания. Участь ее решена.

1998

ЭТЮД О ГАМЛЕТЕ

С тех пор, как я научился читать, моя жизнь и эта пьеса Шекспира шли параллельным курсом. Уже в детстве, когда арестовали сначала отца, а потом мать, я мог повторить вслед за Гамлетом: «Мой клич отныне: «Прощай, прощай и помни обо мне!». Конечно, в то время месть за отца и мать рисовалась мне на манер мести графа Монте Кристо. Вот кто умел расправляться со своими врагами! Вот кто наносил им удар из-за угла и в те минуты, когда они были на вершине славы или вершине карьеры. Он холодно и без колебаний убирал одного врага за другим, даже не марая о них рук.

Это была поэзия мщения в чистом виде. В Монте Кристо соединялись риск, бесстрашие, воля и беспроигрышный расчет. Он был артистичен, а для детского сердца идеален – эффект внезапности в его действиях усиливал эффект торжества справедливости.

Добро торжествовало, но какой ценой?

Позже, став взрослым, я понял сомнения Гамлета. Я понял, что месть порождает месть, и это кругообращение мести лишь наращивает ее кровавый дебет. И тогда медлительность Гамлета, его рефлексия в мгновения, когда удар кинжала способен повернуть ход истории, сделались мне близки и внятны.

Я понял и ущербность Призрака, впрочем, прямо сознающегося в своих грехах, но являющегося Гамлету в полном вооружении и требующего скорейшей расправы с Клавдием. Недаром Гамлет восклицает, еще не узнавши о тайне убийства отца: «Дух Гамлета в оружье! Дело плохо!» и далее устраивает буквально прокурорскую проверку версии Призрака, сознавая, что дух, представший ему, «быть может, был и дьявол».

Эти предостережения совести Гамлета чрезвычайно важны для понимания «гамлетизма»: пути от веры к колебанию в вере, от колебания – почти к безверию, а от безверия – к кровавым мщениям. Гамлет неповинен

в смерти Полония, в гибели Офелии, Лаэрта, королевы. Все это, говоря словами Шекспира, «случайные кары», «негаданные убийства». Месть Клавдию уже, в сущности, не месть за отца, а месть за мать, за отравленные клинки, отравленное вино. И лишь один «монтекристовский» поступок числится за датским принцем: подделка письма, приводящая к смерти Розенкранца и Гильденстерна.

Но совершает это деяние Гамлет, уже надломленный тяжестью предательства – предательством матери, предательством Офелии (позволившей подслушать их с Гамлетом разговор), предательством Розенкранца и Гильденстерна. Ведь оба этих «друга» Гамлета прекрасно осведомлены, какое послание короля они везут в Англию. «Пора связать чудовище» – таков комментарий Клавдия, вручающего им это злосчастное письмо.

В отличие от графа Монте Кристо, который, отправив своих обидчиков на тот свет, отбывает из Парижа в добром здравии, Гамлет платит жизнью за расплату со злом. Случайная смерть Полония порождает цепь смертей, замыкающуюся на главном герое: арифметика мщения работает только на вычитание. И не зря Шекспир перед решающими событиями приводит Гамлета на кладбище – туда, где любая, даже с успехом сыгранная пьеса жизни, имеет печальный конец. Здесь, в земле гниют останки Йорика – первейшего шута при датском дворе и оттуда же выбрасывает могильщик к ногам Гамлета череп, который заставляет его вспомнить о Каине, положившем начало безрассудству убийств.

Понимая это, Гамлет не спешит перейти от бездействия к действию, от философии к практике. Он и желал бы превратиться в машину мести («испить жаркой крови», «чтоб покончить с морем бедствий»), но не может, т.к. сознает, что не только не вычерпает моря, но и какой-нибудь сточной канавы, куда сливаются остатки зла. Ибо «из десяти тысяч только один честный» и, покарав одного преступника, он оставит в живых остальные девять тысяч девятьсот девяносто девять. А главное, не приблизится к разгадке тайны своего существования. И – к разгадке тайны смерти.

Тайна смерти мучает Гамлета гораздо сильнее, нежели тайна предательства, тайна измены. Человек Гамлету ясен, но неясен замысел Бога.

В театре и кино этот сюжет чаще остается за кадром, тогда как в кадре первенствует социальная драма, в лучшем случае драма идей, впрочем, не поднимающаяся над непредсказуемостью истины. Я помню, как после смерти Сталина на сцену потянулась череда Гамлетов: сначала трагедию Шекспира поставил Н. Охлопков, потом ее перенес на экран Г. Козинцев. Посттиранические постановки «Гамлета», естественно, были антитираническими. Правда, у Козинцева акцент делался на сомнении: сказывалась дарованная свободой тяга к самопознанию. Вперед выступала личность и анализ личности.

Но вот свободу вновь отменили, и родился Гамлет-смутьян в театре на Таганке. Это был, с одной стороны, Гамлет-диссидент (и одет он был не в одежды принца, а в модный в те дни черный свитер), с другой — то ли Стенька Разин, то ли Емелька Пугачев.

Для Ю. Любимова и В. Высоцкого, игравшего Гамлета, главное было то, что «Дания — тюрьма». Отсюда — бунт, разрывание цепей и явившийся на помощь униженный публично Пастернак:

Я один, все тонет в фарисействе,
Жизнь прожить — не поле перейти.

Высоцкий играл, как всегда, себя и вместо рапиры у него в руках вполне могла бы быть гитара. Гамлет метался, рвался на воздух, шекспировскую игру мысли покрывал крик.

Прошло несколько лет, и в 1976 году на подмостки Ленкома поднялся Гамлет — А. Солоницын. Это было время наиостройшего противостояния интеллигенции и власти. Но Тарковский ушел от соблазна поставить политического «Гамлета». Его Гамлет решал на сцене свою, экзистенциальную задачу. Он должен был через падение (раз Гамлет принял правила игры Клавдия и его присных, то стал одним из них, считал Тарковский) прийти к восстанию — не к восстанию против короля (или несправедливости), а к восстановлению себя. «Век расшатался, — говорит герой Шекспира, — и скверней всего, что я рожден восстановить его». Но вместе с веком, по мнению Андрея Тарковского, расшатывается и вселенная. Злодейства на земле тут же отзываются на небесах. Колеблется мировой порядок — сходят с орбиты звезды. И мировой океан (вспомним «Солярис») возмущается и страдает, приступами боли откликаясь на датскую резню. «Смущенье — в солнце, — пишет Шекспир, — кровавый дождь, косматые светила, влажная звезда (Луна.— *И. З.*) болеет тьмой».

Известно, что за событиями, развертывающимися в пьесе, стоит прошлое. Еще тогда, когда маленького Гамлета носил на плечах веселый Йорик, отец принца — тоже Гамлет — убил норвежского короля Фортинбраса. Сын Фортинбраса, тоже Фортинбрас (и тут круг замыкается) в отмщенье за это наследует в конце трагедии датский престол. Отец Гамлета хотел завладеть землями норвежца, теперь норвежец получает земли датчанина.

Но эта арифметика истории не восхищает Тарковского. Он отстраняет Фортинбраса и на первый план выставляет иную победу — победу Гамлета над собой.

Еще в советское время Тарковский угадал, что жажда мести станет

взрывчаткой, на которой подорвется Россия. И потому он заставил Гамлета искать не справедливости, а спасения.

Страданье Гамлета, который не смеет убить Клавдия, когда тот пытается молиться, страданье при виде стыда матери, при виде несчастной, заблудившейся Офелии, при ясном понимании того, что он, Гамлет, который, кажется, обманул всех, легко поддается на обман — (соглашается на поединок с Лаэртом) — ведут его неумолимо к исходу, сделавшемуся триумфом Тарковского и триумфом Солоницына.

Я имею в виду финал спектакля, где на глазах зала оживает погибший Гамлет, и зал холодеет в предчувствии откровения. Память тут же возвращает меня к началу пьесы и заставляет прочесть заново слова Призрака, обращенные к сыну: «Прощай, прощай! И помни обо мне».

Как трактует Тарковский эти слова? Он трактует их как призыв к прощению. Русский перевод дает ему для этого все основания. И русское слово «прощай», кроме того, что фиксирует факт расставания, есть еще и повелительная форма глагола «прощать». «Прощай» — говорим мы, когда прощаемся. Для англичан это «гуд бай» или «фор велл». Не сомневаюсь, что Призрак, прощаясь с Гамлетом, не подразумевает ничего иного, как только предстоящую разлуку. Но по-русски «прощай» это и — «прости», это — «не помни зла», это — «помирись».

Зову этого значения откликается за чертой смерти Гамлет-Солоницын. Он медленно поднимается и, оглядываясь вокруг, ищет руку матери. Навстречу ему протягивается трепещущая женская рука. Они соединяются, и Гамлет помогает встать матери-королеве. Затем он подает руку и Клавдию, и Офелии, и Лаэрту, и Полонию, и Розенкранцу, и Гильденстерну. Прощены, а стало быть, спасены все: и убитые, и убийцы. С оживающих лиц сбегают смертные тени, вчерашние враги не узнают друг друга. Они те же, и они — не те: в их глазах вина и надежда.

Да, Дания — тюрьма, думаю я, вспоминая эту сцену, да, преступления не отмщены, а инфляция слов («слова, слова, слова») грозит обвалом всего, что противостоит лжи. Так куда же идти? На что опереться? Не на протянутую ли для примирения руку? Не на ликующий ли дух того, кто простил и был прощен?

О, сердце, не утрать природы, —

говорит Гамлет, —

пусть
Душа Нерона в эту грудь не внидет.

1998

РОЛЬ ДИССИДЕНТА В ИСТОРИИ

Я помню, как провожали Володю Войновича. Был декабрь 1980 года. Проводы происходили в мастерской Б. Мессерера на Поварской. Огромная мастерская походила на ангар — на полу стояли деревянные лавки и столы, а под потолком реял гул голосов, может быть, ста, а может быть, более провожавших.

Булат Окуджава пел, все были возбуждены, а Войнович — человек с крепкими нервами — вдруг поднялся со своего места и ушел в другую комнату, но, не дойдя до нее, разразился рыданиями.

Провожали, как на тот свет. Прощались навсегда.

Белый аист московский на белое небо взлетел,
Черный аист московский на черную землю спустился,

— пел Окуджава, и все понимали, что это не только о Высоцком, которому он посвятил песню, но и о нас.

Несмотря на то что за длинным столом сошлись люди, которые по большей части не знали друг друга, что стук стаканов, возгласы, общий гам были похожи на хор расстроенных скрипок, все чувствовали одно и то же, и это одно и то же было чувством братства.

Сегодня нет Окуджавы, Войнович живет то в Мюнхене, то в Москве (чаще в Мюнхене), остальные участники того прощания, слава Богу, живы, но разбрелись кто куда, а чувство братства, охватившее нас тогда, рассеялось в воздухе, как облако, которое согнал с неба ветер.

Теперь каждый живет — и доживает — сам по себе: те, кому удалось уже в новое время перебраться на Запад, там и остались, а про эмигрантов третьей волны и говорить не приходится.

Князю Курбскому, когда он бежал из России в Литву, польский король выделил богатые земли и замки. Один из первых диссидентов нашей истории был щедро вознагражден. Третья волна, хоть и не в таких масштабах, повторила судьбу Курбского. Если Бунин (первая волна эмиграции) доживал свою жизнь в бедности, если Куприн от невозможности прокормиться в Париже вынужден был в 1937 году вернуться в СССР, то эмиграция семидесятых не голодала и не бедствовала. Ее протест оплачивался, а некоторые из диссидентов обзавелись недвижимостью, счетами в банке и из романтиков превратились в деловых людей.

Я сам присутствовал при разговоре двух весьма известных правозащитников, которые в антракте какого-то конгресса, посвященного положению в России, обсуждали далекую от конгресса тему: почем нынче квартиры и гаражи в Брюсселе и как их выгоднее продать.

Это отчасти объясняет, почему многие из них не вернулись домой. Пожалуй, их дом — и дома — были теперь уже на Западе, а не там, откуда они уезжали лет десять-пятнадцать назад.

Другая причина состояла в том, что веры в перемены на родине не было. Точнее всех об этой — далеко не последней — причине высказался Георгий Владимов. В романе «Генерал и его армия» один из героев говорит о коммунистах: «Не верь им ни днем, ни ночью, ни зимою, ни летом, ни в дождь, ни в вёдро. Не верь им даже тогда, когда они говорят правду».

Поэтому первые приезды были рекогносцировочными. Это была разведка с гарантированной возможностью отойти в тыл, приземлиться на запасном аэродроме. И это был десант, где основным багажом, сброшенным на территорию России, являлись книги.

Такой же багаж послал впереди себя Александр Солженицын. Задолго до его возвращения романы, статьи, обличительная публицистика и тома «Красного колеса» начали завоевание книжного рынка, который в два-три года поглотил все, что вышло из-под пера автора «Архипелага ГУЛАГ».

Не отставали от него и другие. На рынок выбрасывались несмелые юношеские опыты, дневники, отрывки из записных книжек, старые и новые романы, повести и стихи. То, что мгновенно потеряло спрос на Западе, имело неограниченный сбыт в России. Росли и разбухали тиражи, каждая строчка опального в прошлом автора ценилась на вес золота. Да простят меня друзья-диссиденты, но иные из них превратились в эти годы в «челноков», которые везли залежалый товар из-за бугра, а туда увозили деньги, которые никогда не теряют спроса.

Пооглядевшись и поняв, что происходит на родине, они оставили мысль о полном возвращении. Теперь их устраивало двойное гражданство, положительное решение «квартирного вопроса» (т.е. возврат отобранного когда-

то жилья) и лавры «победителей», которыми их увенчала растроганная интеллигенция.

Совсем недавно на презентации собрания сочинений одного из писателей-диссидентов издатель этого собрания назвал автора и поколение, к которому он принадлежал, поколением триумфаторов. Но кого мы победили и по какому случаю должен справляться триумф? Это вопрос, который можно задать не одним диссидентам, но и тем кто оставался дома и сочувствовал и сопереживал им. Была ли это победа над коммунизмом или победа над собой? Победили ли мы в человеке зверя, сумели ли его сделать чище, светлее? Ведь именно сейчас — когда реставрация старого режима налицо — мы поняли, что дело не в смене власти, а в человеке.

Собственно, нам давно это следовало понять.

Читаешь письма Курбского Грозному и думаешь: повлияли ли эти послания, ходившие по Руси в списках, на жестокую царскую власть? Усмирили ли самого Грозного? Нет, конечно. Даже «тишайший» царь Алексей Михайлович встал в этой полемике князя и царя на сторону венценосца. Что же говорить о Петре, его сыне? Курбский хотел, чтоб царю помогали умные советники, «избранная рада», т.е. боярский парламент, но царь хотел править и правил один. И приводил своему оппоненту примеры из мировой истории, когда слабая власть вела к развалу страны.

И все же голос диссидента (а слово это родственно слову «дистанция») доходил и до него. Все-таки был диалог. Но он мог состояться только потому, что сам диссидент находился на недосягаемой для царя территории.

Когда диссидент теряет это преимущество, он перестает быть диссидентом. И влияние его мнения, так веско звучащего на расстоянии, на дистанции, резко уменьшается в цене. Он — «пришлый», он — «оттуда».

Такое недоверие к себе встретили хлынувшие в Россию и сохраняющие свои заграничные паспорта герои сопротивления. Когда им в залах, битком набитых публикой, задавали прямой вопрос: вы возвращаетесь? они отвечали: мы подумаем.

А время шло и историческое мгновенье, когда на весы истории будет брошена судьба России, приближалось. Наконец настало 19 августа 1991 года.

Я далек от мысли, что диссиденты в тот момент могли взять власть и развернуть руль на сто восемьдесят градусов. Но я не сомневаюсь, что они могли оказать давление на тех, кто подхватил ее из рук Горбачева. Конечно, кусок сыра изо рта глупой вороны попал-таки в рот лисы, но и лиса в тот момент подвержена была страху перед толпой. А кому могла поверить и кого послушаться толпа?

Она могла поверить только «чистым» и послушаться «чистых». Голос Солженицына, например, мог прозвучать в те минуты для нее как глас небес.

Но Солженицына не оказалось на месте. Не явились и другие. И мы увидели по телевизору одного Ростроповича с автоматом в руках.

Мы не только не увидели Солженицына, но и не услышали его мнения о случившихся событиях. Из Вермонта, гораздо позже, было дано объяснение: пока не закончу «Красное колесо», в Россию не вернусь.

А «красное колесо» набирало обороты, и когда Солженицын спустя четыре года приехал, — и приехал навсегда — в России уже снова была советская власть.

Что это было: творческий долг или исторический просчет? Думаю, и то и другое. Но и книга, и приезд, приуроченный к ее окончанию, роковым образом не совпали с ходом истории. Открывшиеся архивы и свобода печати в одночасье превратили капитальный труд Солженицына, вся ценность которого была в обнародовании неизвестных в России документов, касающихся предфевральских (1917-го года) и предоктябрьских событий, в анохронизм. Книга эта, как ненужный составу вагон, отошла на запасные пути, а потом в тупик. Похоже, и сам автор оказался в положении этого вагона.

Еще в 1990 году Солженицын прислал для публикации в газетах статью «Как нам обустроить Россию?» В статье было много полезных и здравых мыслей (в частности, насчет местных органов самоуправления), но ее как следует не прочитали. «Демократам» она показалась чересчур консервативной (а они все были революционеры), до народа же она не дошла. Еще и потому, что была доставлена из «прекрасного далека».

Ждали Солженицына, а не его статей.

Что же касается остальных, то остальные предпочли остаться и издалека наблюдать за тем, что происходит в России. И сейчас они, по существу, наблюдают. Приезжают, дают интервью и отбывают восвояси. И их жизнь и их взгляд на вещи никого не колышут.

Были, безусловно, и исключения. Владимир Максимов и Владимир Буковский (как рассказывал мне Максимов) готовы были пойти на выборы и выиграть их. Но укрепившаяся наверху номенклатура второго и третьего ряда, для которой они являлись историческим укором (все же не подличали, в партию не вступали), перекрыла им все пути. Максимову был закрыт доступ в «демократические» газеты и на «демократическое» телевидение, а Буковскому просто не выдали российский паспорт. Максимова буквально заставили печататься в «Правде», чтоб окончательно выбить его из кандидатов на роль праведника. Праведник печатается в «Правде» — что может быть отвратительнее!

В открытом письме Елене Боннэр Максимов по этому поводу писал: «Унизительнее просто некуда. Поэтому я решил печататься у того, кто пе

чатает, не ставя передо мной никаких политических или тактических условий. А за свои слова я отвечаю сам». Тот, кто прочтет его последнюю книгу «Самоистребление» (1995), составленную, кстати, из статей в «Правде», поймет, как далеко он видел и как, к несчастью, оказался прав.

Трагедия третьей волны обнаружилась не в эмиграции, а по возвращении на родину. Ни новой власти, ни новому обществу не нужны были рыцари и подвижники. Всех устраивало поголовное согласие с тем, что героическое изжило себя.

Как выразился один махровый циник — в прошлом певец Лигачева и Раисы Максимовны, а ныне воинствующий «демократ», — «уровень святости», который предложили нам вчерашние герои, есть уровень глупости и ничего более. При этом он раскрыл свой рыбий рот и рассыпался победоносным хе-хе-хе.

Да, на смену саблезубым тиграм пришли вороватые койоты. На развалинах старого мира выросли еще более уродливые цветы зла. И иные из диссидентов (Синявский, Максимов) не смогли этого пережить. Час трагедии сменился часом фарса, и вдогонку им понесся глумливый смех.

1998

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ: РОМАН С ВЛАСТЬЮ

Не прошло и месяца после отставки Ельцина, как два московских Гамлета присягнули новому королю.

Евгений Миронов и Константин Райкин (и это были именно они, так как сыграли роль датского принца в двух разных спектаклях) заявили, что готовы видеть во Владимире Путине очередного российского венценосца, правда, с одним условием: чтобы и он не забыл их в своих молитвах. Герой Шекспира, наверное, вызвал бы их на дуэль, услышь он такое от его — пусть и случайных, временных, но все же имеющих к нему косвенное отношение — тезок.

Интеллигенция растерялась. Она не знает, в какую сторону смотреть и за чьей мантией бежать. Поставив у власти Ельцина, она надеялась, что наконец-то на престол взошел *свой* человек и, поскольку чемоданчик с идеями в ее руках, она станет управлять президентом.

Но Ельцин предпочел чемоданчик с ядерной кнопкой.

Для вида он собирал иногда в Кремле бывших подельников по Межрегиональной группе и пил с ними чай. Это называлось «Президентский совет». Потом и его отменили, как отменил щедринский Орел им же введенное просвещение. И то «прекратило течение свое».

Интеллигенты роптали, но призрак коммунизма пугал их больше, чем самодержец Ельцин. Он, по крайней мере, никого не сажал, а это — если вспомнить пережитое — означало, что в России наступил золотой век.

Теперь, судя по всему, грядет век железный, и «деятели культуры» спешат отдать голоса его вестнику. На собрании, посвященном выдвижению кандидатуры Путина в президенты, были замечены Юрий Любимов, Марк Захаров, Владимир Васильев. Рядом с патриархами засветилась расторопная молодежь.

Старался отделиться от них и держаться в тени Григорий Бакланов. Он, безусловно, помнил, что телезрители не раз засекали его вблизи сильных мира сего. При Горбачеве он состоял в свите генерального секретаря (и убеждал нас с экрана, что книги Михаила Сергеевича должны быть в каждом доме), при Ельцине пробивался в его окружение. На встрече с последним весной 1993 года (когда интеллигенция поддержала президента в противостоянии с Верховным Советом) он встал из рядов и оказал: «Борис Николаевич, не держите у сердца плохих людей, а держите хороших». Зал разразился смехом: было ясно, что в караул у сердца Ельцина просится встать автор этого предложения.

На НТВ Марк Захаров оправдывался, что попал на это собрание не по своей воле, а по звонку из администрации Кремля. По иронии судьбы, эта администрация располагается в том же здании, где ранее обитал ЦК КПСС – на Старой площади.

Режиссеру позвонили оттуда и спросили, поддерживает ли он и.о. президента Путина.

– Я не против, – ответил, растерявшись, Захаров.

– Тогда приходите.

И все.

Точно так же в былые времена звонили со Старой площади и спрашивали: вы поддерживаете линию партии? Тут уж деваться было некуда. Могли и спектакль снять, и книгу зарубить, а то и вовсе объявить диссидентом.

Сегодня ни один волос не упадет с головы несогласного. Но страх перед тем, что это может произойти, живет в подкорке.

Я бы не стал, как Е. Киселев на НТВ, строго судить Захарова. Он – главный режиссер театра. На его плечах труппа, постановочная и пожарная части, зарплата, мебель, кассиры и гардероб. Ему надо как-то крутиться и выкручиваться, искать деньги, делать ремонт. Но я не понимаю, почему он оправдывается. Талантливый человек стоит навытяжку перед отнюдь не высшим судией и отвечает, как нашкодивший школьник.

Еще более удивили меня его оправдания печатные. 29 января в «Московском комсомольце» появилась статья Захарова «Интеллигенция и власть». Продолжая спор со своими критиками, он привлек в свидетели (и защитники) Пушкина и Карамзина, Сперанского и Тютчева. Помянуты им Крылов и Жуковский. Все они, как пишет Захаров, «тесно сотрудничали с государственной властью». А что касается Пушкина, то он «разразился восторженной одой в честь императора Александра I», а «с душителем декабристов Николаем I гений русской земли... даже подружился».

Начнем с того, что у Пушкина нет никакой оды в честь императора Александра I. Оспорим и то, что Пушкин дружил с душителем декабристов.

Письмо царя, на которое ссылается Захаров как на свидетельство этой дружбы, где Николай прощает поэта (после дуэли с Дантесом) и обещает, что возьмет на попечение его детей, есть всего лишь ответ на просьбу Пушкина, переданную им через Жуковского, простить его.

Царь в то время считался наместником Бога на земле и имел право на такое прощение.

Что касается Карамзина, Тютчева и Сперанского, то все они состояли на государственной службе и получали жалованье. Тютчев возглавлял Цензуру иностранную, Карамзин имел должность историографа, Сперанский — члена Государственного совета и генерал-губернатора Сибири.

Думаю, Марк Захаров понимает, что «служба» и «сотрудничество» — не одно и то же. Особенно в условиях советского и постсоветского режима.

И совсем некстати попал в его список Иван Андреевич Крылов, чье сотрудничество с властью ограничилось тем, что он 30 лет прослужил библиотекарем в Петербургской публичной библиотеке.

В конце 60-х годов у меня был щекотливый разговор с одним советским писателем. Не стану называть его имя, его уж нет в живых. Писатель был очень знаменит и очень богат. Сам прошедший войну, он решил рассказать о ней всю правду. И замах такой в его планах просматривался. Но изменилось время, сняли Хрущева, и «вся правда» стала не нужна. Писатель начал пересматривать исход своей тетралогии. Я спросил его, а не может ли он просто взять и замолчать, как молчали (конечно, вынужденно, ибо не создавали ничего, угодного власти) Андрей Платонов и Михаил Булгаков. И тут же я получил ответ: «Вы забыли, что Булгаков написал пьесу «Батум».

Да, был такой случай. Измученный непечатанием, Булгаков сочинил пьесу о Сталине. Тогда можно вспомнить и О. Мандельштама, тоже измученного, создавшего «Оду» в честь вождя. Или Анну Ахматову, посвятившую тому же герою цикл стихов. «Бросалась в ноги палачу», — скажет она об этом позже.

Но тогда на троне сидел палач. И Мандельштам спасал свою жизнь, Ахматова — жизнь сына, сидевшего в тюрьме, а Булгаков — свое право дышать.

Сегодня речь не идет о том, быть или не быть, дышать или не дышать, а о том, будем ли кушать севрюжину с хреном или не будем.

Роман интеллигенции с властью уходит в глубину веков, и мы не можем предсказать его продолжения. Так было, так есть и так будет, скажет многоопытный читатель. И окажется невдалеке от истины.

Роман этот выгоден обеим сторонам. Интеллигенция этически обеспечивает легитимность власти, власть обеспечивает ее материально. Если прогнать от трона поэта, артиста, наконец, шута (он же поэт и артист), при

дворе станет скучно, а заморскому гостю, когда тот посетит царские палаты, нечего будет показать. Искусство украшает жизнь, украшает оно и власть.

Этот роман может носить характер трудового соглашения (ты — мне, я — тебе), может быть перемирием, легкой, летучей страстью, может и перейти в законный брак. В этом случае его последствия печальны.

Гамлет, принц датский, тоже был интеллигент. И не только потому, что окончил Виттенбергский университет, где, кстати, преподавал Лютер, но и потому, как ответил на вопрос «Быть или не быть?» Он мог бы пойти по пути Клавдия и, подсыпав тому яду в вино, отправить злодея на тот свет. И сесть на датский трон. У Гамлета было на этот счет оправдание: Клавдий убил его отца.

Но Гамлет погибает в открытом бою. Он отвергает идейное оправдание мести и дьявольские подсказки ума. Ум говорит ему: пережди, притворись, ударь из-за угла. С кем поведешься, от того и наберешься.

Но он идет на поединок с Лаэртом, почти зная, что ему уготована ловушка. Гамлет не может играть в их игру. Согласившись с ее правилами, он сравнялся бы с Клавдием, Полонием, Лаэртом и остальными. И никогда бы не стал Гамлетом, который уже несколько веков тревожит наше воображение, заставляя всякий раз возвращаться к обозначенной им дилемме.

Быть или не быть?

Нынешние Гамлеты хотели бы только «быть» — оставаться в покое, не иметь неприятностей, а при оказии и что-то получить, отдавая взамен самое малое — собственное достоинство.

2000

НОВЫЙ ПОРЯДОК И «РУССКИЙ ВОПРОС»

Читаю и глазам своим не верю — в солидной, чуть ли не правительственной газете «Вашингтон пост» напечатано следующее: «Мы должны вернуться к источнику зла и искоренить его, и это зло — Россия». Авторы статьи Эйварз Слюзис и М. Д. Альберт Ли. От первой посылки, от главного тезиса они переходят к мерам по его осуществлению. «Решением для России должна стать величайшая «выплата отступного» всем миром. Дайте каждому русскому мужчине, женщине, ребенку 100 000 долларов для выезда из России... навсегда».

Одним словом, расселение по планете и ассимиляция. Россия как государство перестает существовать, русские как нация уходят в небытие. Чтоб осталось скромное напоминание о них, можно позволить коекому остаться на «маленькой территории размером со Швейцарию», в «мини-России... вокруг Москвы». И то это делается не из снисхождения, а ради сохранение экзотического элемента — русского языка.

Признаться, со времен расовых фантазий Розенберга я ничего похожего не читал. Если умственное состояние Эйварза Слюзиса и М. Д. Альберта Ли будет признано удовлетворительным, то остается думать, что с ума сошла Америка. Неужели богатство и материальная власть над миром лишили ее рассудка?

Но почитаем дальше. Углубимся, так сказать, в практическую часть этого проекта. Законный вопрос для американца: где взять деньги? «Это в сумме обойдется в 14 триллионов долларов, — пишут авторы статьи. — Так как ни один русский не захочет остаться, много кого нужно будет привлечь на 140 миллионов мест. Деньги на выезд будут собраны путем продажи земли и ресурсов России тем, кто потом эмигрирует на эти пустые земли и создаст там новые страны».

Эйварз Слюзис и М. Д. Альберт Ли признаются, что «это уже предлагалось», что они – не первые. Дележ России будет выглядеть так: Япония выкупает Курилы, может быть, Сахалин, финны – Карелию, а США отхватывают в Восточной Сибири «настолько большой кусок, насколько они могут себе позволить». То есть львиная доля русской земли достается Америке.

С американской точностью подсчитан и размер содержания, которое станут получать выселенные русские по мере их растворения в других национальностях. Поскольку «русскому нельзя доверять», то платить им надо не сразу, а долями. И расселять с умом. «Не более 5% ...в каждой стране, дабы ее не испортить». Переселенцы «получают 30% денег в момент иммиграции и 10% каждый год в течение последующих 7 лет».

Хотя меня и подмывает отнести эту публикацию к числу отклонений, я не могу не признать, что она вовсе не бред, а зеркальное отражение тех «разумных идей», которые имеют сегодня хождение в американском обществе. Америка доросла уже до того состояния, когда она должна думать о человечестве, моделировать его настоящее и его будущее. Из самого мощного субъекта мирового хозяйства она превращается во всемирного учителя и прорицателя, разработчика стратегии комфорта, которая обязана не только покорить умы, но и установить на земле новый порядок.

Для установления такого порядка нужна оправдывающая его теория. Нужна идеология, философски (а также морально) обеспечивающая конкретные дела.

На нынешний день это, безусловно, идеология превосходства. Раз Америка богаче всех, значит, она лучше всех. Она умнее, прозорливей, находчивее. Русские разорены, бедны, стало быть, они бездарны, они выродились и надо помочь им уйти со сцены. Надо проветрить мир от заразного «русского духа». Так проветривают и дезинфицируют помещения, где пребывал опасный больной. Здоровые должны оставаться здоровыми, а ущербные не посягать на их место в жизни.

Если Рональд Рейган, называя Советский Союз «империей зла», имел в виду прежде всего империю коммунизма, то Эйварз Слюсиз и М. Д. Альберт Ли имеют в виду совсем другое. По их утверждению, зло есть коренное свойство русского человека. Оно вложено в него природой. Тут виновата природа, а не социальные обстоятельства. И эту ее ошибку надо исправить.

«Все это, – заключает «Вашингтон пост», – было бы гарантией того, что эти агрессивные, дикие и бессовестные люди не будут больше совершать преступления против человечества и учить других это делать».

Исторические ссылки газеты красноречивы: русские уничтожили в XX веке 10 миллионов украинцев, латышей и других народов. Делали они это «охотно и с энтузиазмом». «Фактически ненаказанные преступления

русских... суть причина всего последовавшего зла... Видя это, Гитлер решился на Холокост, раз русским удалось убить пять миллионов украинцев».

Как всегда на Западе, Эйварз Слюсиз и Альберт Ли путают русских с коммунистами. Вернее было бы сказать, что коммунисты (в число которых входили и украинцы, и латыши) уничтожали миллионы людей, и при этом главной их жертвой были не инородцы, или, как их тогда называли, нацмены, а русское население. Если б русские были учителями Гитлера, они бы извели только «чужих», а не своих.

Кто сильнее всего пострадал от Сталина? Русское крестьянство. Оно составляло большинство населения России. Парадокс, но коммунисты, вознамерившиеся править Россией, ненавидели, по существу, собственный народ. Они видели в крестьянине врага №1. Они видели в нем не пахаря и кормильца, а чуждого стихии обобществления мелкого собственника.

И на крестьянина прежде всего обрушился их карающий меч.

В одном не могу не согласиться с авторами людоедской статьи: уничтожали себя по преимуществу мы сами. И не без нашей помощи понятие «русский» стало символом неуправляемости. Мы сами вошли в Афганистан. Мы сами проиграли первую войну в Чечне. Мы сами выбрали Ельцина. Мы сами воруем, убиваем, потакаем убийцам и казнокрадам и просим деньги у Америки. Мы сами, разбирая нашу историю, пишем, что родились рабами и что это неисправимо. Каждый день мы слышим по радио и телевидению и читаем в газетах, что мы трутни, пьяницы, ловчилы и лгуны. По части марания своего, как говорили в старину, морального облика мы большие мастера.

И все же, кажется, никто из русских не объявлял еще, что надо расчленить Америку (или другую страну), вывезти из нее население, предварительно купив его, и рассеять по свету. Никто из нас не думает, что в Америке живут одни эйварзы слюсизы и альберты ли.

Естественно, Америка не отвечает за каких-то сумасбродов. И, не сомневаюсь, там найдутся люди, которые бы отказались подписаться под статьей в «Вашингтон пост». Но нельзя не признать, что вирус самообольщения посетил эту прекрасную страну. И он распространяется по ней со скоростью, соответствующей росту ее богатства.

Раньше страх перед СССР (перед его ракетами) был регулятором стабильности и в самой Америке. Вряд ли десять лет назад она могла себе позволить бомбить суверенную Югославию. Или провести «Бурю в пустыне». Досматривать чужие корабли, появляющиеся отнюдь не в ее водах. Грозить нам изоляцией. Вмешиваться в дела на Кавказе. Или заявлять, что она будет делать в любом районе земного шара то, что считает нужным. И что отвечает интересам ее безопасности.

Вряд ли она решилась бы придвинуть войска НАТО вплотную к нашим границам.

Все это уже не только политика, но, если хотите, самосознание нации. На его основе и строится новый порядок (который, как мы видим, совсем не нов) и решается «русский вопрос».

Сегодня Соединенные Штаты присваивают себе не одно право на праведность, но и право силы. Но ненаказанное насилие, как пишет та же «Вашингтон пост», чревато катастрофой. Америка стоит перед опасностью опьянения своим могуществом. И перед опасностью того, что униженные, обиженные, поставленные, как ей кажется, ею на колени, завтра захотят взять реванш. У каждого народа есть самолюбие. У каждой нации — своя гордость.

Национальная гордость, которой всегда славились американцы, сегодня грозит перерасти в мировую гордыню. И это может стать бедой как для мира, так и для Америки. И не дай Бог, если XXI век сделается веком сведения счетов.

Нам, чтобы вылечиться, надо многое преодолеть в себе.

Но и Америке было бы полезно это сделать.

2000

КОД ПОБЕДЫ

На моей памяти было много Дней Победы. Но я помню отчетливо два из них: 9 мая 1945 года и 9 мая 1995 года.

8 мая 1945 года в Москве был пасмурный и очень теплый день. И хотя сверху давило и сгущавшаяся тьма обещала грозу, какое-то предощущение счастья ходило волнами по городу. Народ почти весь оказался на улице. Люди перетекали по тротуарам, захватывали и проезжую часть, но никто не останавливал их, не пресекал волеизъявление стихии.

Застывали у репродукторов. Слушали. Ждали. Из раструбов радио лилась музыка. Гремели Глинка, Чайковский, Мусоргский... Дикторы молчали, будто их вырубили.

Чувствовалось, что вот-вот что-то произойдет. Настанет пауза, и Левитан сообщит о том, о чем жаждали услышать еще с утра, — о полной капитуляции немцев.

Но Левитан не появлялся, а музыка звучала все громче и громче. Внезапно, уже к вечеру (гроза так и ушла), музыка оборвалась, и повисла та самая пауза. Сделалось так тихо, что, казалось, можно услышать, как над головами передвигаются слои воздуха.

Но вместо Левитана в эфир дали песню. Ту песню, которую не исполняли по радио в течение всей войны, которая была кодом мирного времени. Над Москвой полилась «Широка страна моя родная». И тогда все поняли: войне конец. Это был код Победы.

На следующий день мы, пацаны-ремесленники, играли в футбол в Александровском саду. Мы уже все знали и потому ринулись поближе к Кремлю, к Манежной площади, где уже воронками завивался народ. Сейчас, думая о жестокостях того времени, я удивляюсь, как нас с мячом пустили в Александровский сад. Ведь за спиной одного из наших вратарей, в двух шагах возвышалась Кремлевская стена.

Но в те минуты, видно, было не до нас.

Мы с яростью лупили по обтрепанному мячу, забивали голы, падали, что-то кричали в унисон толпе, которая уже бушевала на Манежной площади. Что там творилось! Людей кружило, бросало друг к другу, гром радио мешался с громом голосов, криками «ура!».

То было ликование хаоса, который, однако, кристаллизовался в космос. Никогда в своей жизни — ни до ни после — я не переживал такого чувства близости с каждым, кто вышел тогда на улицы, и не только с ними. Это было какое-то безумие единения, и только много лет спустя я понял, как прав был Гоголь, сказавший о самочувствии народа в 1812 году: вся Россия — как один человек.

Толпа останавливала «эмки» и трофейные «опели», вытаскивала из них военных и подбрасывала их вверх. В безумии разъединения, которым охвачена сейчас Россия, об этом особенно сладко вспоминать. Не мы ли сами загнали эти воспоминания на полки хранилищ? Не мы ли сдали их в архив?

Спустя полвека — по телевидению и вдалеке от Москвы — я видел другое празднество и другой День Победы. Безупречно держа дистанцию, отбивая шаг, шли по Красной площади ветераны, шли из последних сил, все выжимая из ослабших сердец и не слушающихся ног — но ни одного сбоя, ни одного отклонения от незримо начертанной линии, ни одной опущенной вниз головы.

Американский президент, стоящий у подножья Мавзолея плакал; комок подкатывал и к моему горлу. Перед нами проходило непобедимое русское войско. Это были, конечно, остатки его, с трудом собранные в колонны (на репетициях, случалось, падали и умирали) старики с опавшими от плохих протезов лицами, и блеск и звон их медалей, и раскаты оркестра — все лишь усиливало ощущение, что это не парад победы, а парад поражения, парад неотмщенных страданий, невозданной славы и обманутой веры.

Каждый из них мог бы сказать словами поэта-фронтовика Виктора Федотова: «Я без сраженья побежден». Побежден позором армии (продолжалась война в Чечне), побежден плевками и надругательством над святым для них прошлым.

Как бы там ни было, сколько бы ни стоила Победа — а она стоила больше, чем 27 миллионов погибших, — как бы ни свирепствовали на фронте комиссары и смершевцы, заградотряды и те, кто отправлял солдат, побывавших в плену, в лагеря на родине, победа была настоящая и погибали за правое дело.

Может, поэтому фронтовики считают дни, проведенные на войне, лучшими днями своей жизни. Наверное, поэтому с таким сердечным надрывом поют о ней песни, плачут о ней и вспоминают ее, как первую любовь.

Должно быть, французу или англичанину это покажется странным. Русскому — нет. Неужели мы — народ жертвы, самопожертвования, неужели мы не любим себя и свою жизнь?

Нет, мы такие же люди. Но в мгновения опасности что-то делается с нами. Конечно, когда тебе в спину смотрят пулеметы, не повернешь назад. Конечно, есть приказ и страх стать предателем. Но есть еще такая вещь, как вера. Вера в то, что ты идешь на смерть не зря. В Афганистане и на первой чеченской войне этой веры не было. Поэтому и пришлось попятиться, уступив даже не регулярным войскам, а душманам и бандитам.

В тот день, когда мы плясали и пели в сорок пятом году, по соседству с нашим общежитием, на Лубянской площади, во внутренней тюрьме МГБ ожидали решения своей участи фронтовики, взятые прямо с передовой. А мои родители пребывали в местах не столь отдаленных.

И все же я был счастлив, как был счастлив полвека спустя, видя уцелевших и сочувствуя, сожалея, любя, испытывал то же, что и не знавший ни наших несчастий, ни нашего счастья американский президент. Кстати именно с ним я чувствовал связь, а не с Грачевым и Ельциным, взгромоздившимися на трибуну Мавзолея, с которого камера, все время державшая их по пояс, подловато слизнула имя «ЛЕНИН».

Никакой преемственности у принимавших парад и у Великой Отечественной не было, и все понимающие это остались внизу, тогда как правители наши не побрезговали умоститься на наследственное место Сталина. А на Поклонной горе к главным чинам присоединились другие высокие чины. Они сели в холодок, под тенты (как и 9 мая сорок пятого года, был жаркий день), а ветераны расположились напротив, в инсценированном партере, где ничто не спасало их от солнца, кроме сшитых за счет казны серых кепок.

Сколько их осталось сегодня? Сто, сто пятьдесят тысяч? Все редеют и редеют эти списки, и мы остаемся без них, не осознавая своего сиротства. А иных я вижу в подземных переходах и в метро, просящих милостыню, им стыдно, и потому они стоят, опустив головы. И нашивки и награды на их пиджаках бьют по моим глазам, как хлыст.

Истории нет дела до простых смертных. Она благодарна лишь выборочно, занося на свои скрижали имена героев и полководцев.

Но народ, я думаю, памятливей истории. Разве до сих пор мы не хотим знать всех, кто лег под Бородином? Праздник Победы будет жить вечно. Хорошо бы нам эту живую пока вечность приголубить, приласкать, отогреть, подбодрить.

Будет и 75, и 100 лет Победы. Надеюсь, тогда радость окончательно перерастет горе (хотя горе и не забудется), и наши потомки отдадут должное и жертвенности, и храбрости, и стоицизму предков.

Нет, я не надеюсь. Я хочу этого.

2000

ПРИОРИТЕТ ТОЛСТОГО

В начале 2000 года произошло событие, которого почти никто не заметил. Появился первый том стотомного полного собрания сочинений Льва Толстого.

Я не слышал, чтоб об этом сообщили по радио и телевидению. Я не заметил, чтоб о выходе тома Толстого где-нибудь упомянул президент. Или, на худой конец, министр культуры. Помянули бы с чувством, что случился маленький праздник.

Цены на нефть, места в кабинете министров и интрига по распределению их оказались важнее вышеупомянутого факта.

Читатель может возразить: Толстой в изобилии имеется в книжных магазинах, и его не берут. Как не берут Гоголя и Достоевского. Не говоря уже о Пушкине, которым в год его двухсотлетия завалили все прилавки.

Соглашусь с этим мнением, но и возражу. Не берут классиков, изданных кое-как, без комментариев, справочного аппарата, указателей имен. Одним словом, без литературного и исторического сопровождения, без которых нельзя охватить широту замысла. Чтобы понимать детективы, никакие указатели не нужны. Тут все голо и находится на поверхности текста. Но, чтобы опуститься на глубину Толстого, надо многое знать. По крайней мере, кое-что из того, что знал сам Толстой.

Пространство текста расширяется за счет этого знания, возникает желание постичь его до конца. Не зря в выпущенном томе из пятисот с лишним страниц половина отдана наброскам, вариантам, неоконченному, детским опытам автора в стихах и прозе, резонирующими с помещенным здесь «Детством», «Отрочеством» и «Юностью». Все это не книжная пыль и не пища для толстоведов, а приглашение в мир Толстого, где по разбросу еще тонких ветвей, по неясному рисунку едва развернувшегося листа можно угадать очертания будущей кроны.

Такие издания (а книга вышла в издательстве «Наука») понуждают вчитываться в классику, перечитывать ее. Помимо воспитания духа, подобное чтение имеет практическую пользу: увеличивает рост общей культуры и рост грамотности. Как бы ни были хороши наши учителя, а правильно писать и говорить мы учимся у Пушкина, Лермонтова, Толстого. Они — не только школа для ума и сердца, но и практикум по русскому языку.

Сегодня, когда я слышу, как говорят политики, шоумены и ведущие телевидения, мне кажется, что передо мной люди, никогда не читавшие Толстого. Их язык оскоплен, сведен до краткого списка «нужных» слов. Эпитет и метафора, игра воображения, которые требуют свободного плавания в стихии языка, тут незваные гости. С помощью набора слов нельзя мыслить, он способен только передавать информацию.

Упростившиеся отношения жизни (товар — деньги — товар) вызвали прагматизм лексики и, если можно так выразиться, цинизировали ее. Недавно по «Русскому радио» прозвучала острота: «В ногах правды нет, она где-то (и тут ведущий сделал паузу)... между». Это уже то, что на воровском языке называется «феня», — т.е. речь блатных.

Толстой выпустил «Детство», когда ему было двадцать четыре года. А «Юность» писалась на войне, на одном из бастионов севастопольской обороны. Перечитывая эти вещи Толстого, изумляешься, как рано он стал анализировать себя и как нелицеприятен этот анализ. Мы помним поздние исповедальные книги Толстого, но все они ведут свой путь отсюда — от первых напечатанных им строк. Беспокойство толстовского духа заражает. Обращаешь это зеркало на себя и сам становишься на место автора. И подвергаешь свое «я» строжайшему осмотру.

Метод Толстого не столь парадоксален, как метод Достоевского. Последний исключительно состоит из полярностей и на эти полярности устремлен. Столкновение их дает психологическую ядерную реакцию, которая сродни землетрясению. В Толстом самоанализ поднимается вверх, как соки дерева поднимаются к вершине, и разрешается в формах жизни. Сама мысль укладывается в эти формы. Нет рывков, нет нервного тика, нет, наконец, непременного компрометатора ложной идеи — скандала.

Уроки Толстого — уроки простоты. «Простота есть величие», — записал он в «Неоконченном» и тем самым определил свой собственный литературный закон. И далее пояснил эту мысль: «Просить Бога от души нельзя иначе, как так же, как мы просим человека: языком самым простым, доступным и понятным для того человека, которого мы просим. Искать таких молитв и выражения мыслей, которые были бы достойны Бога, есть верх гордости человеческого ума... Моли Бога, как молишь человека».

На днях Василий Аксенов, прибыв в Москву на конгресс ПЕН-клуба, заявил, что литература утратила влияние на человека и, похоже, утратила навсегда. Он сказал это с облегчением, будто сбросил с плеч бремя, тяготившее его много лет. Так вот я отвечу ему: пока оно тебя тяготило, ты влиял, а как перестало тяготить, перестал и влиять.

Для таких писателей, как Толстой, молитва в некотором роде и повесть, роман, рассказ. Это просьба к Богу и людям о внимании, понимании. Может ли отмереть молитва? И может ли уничтожиться ее влияние на молящегося? Человек никогда не перестанет обращать взоры к небу. А наше небо — это и русская литература.

Мы говорим с Богом не только в церкви, не только тогда, когда остаемся один на один с его образом на иконе, но и когда читаем Толстого.

Еще один урок Толстого — урок целомудрия. Он весьма важен сейчас, когда кличем новой изящной словесности стал клич мертвецов из рассказа Достоевского «Бобок»: «заголимся и обнажимся!». Заголяемся и обнажаемся уже который год, но облегчения не получаем. Потому что изо всех сил обнажаем тело, а не душу.

Ирония судьбы: толкую о событии, а первый том стотомного Толстого издан тиражом...в полторы тысячи экземпляров. Кто и где сможет его купить? На свете, наверное, существует не менее полутора тысяч исследователей Толстого. Скорей всего, лишь им и достанется эта книга. Книга, которую должны бы прочесть все.

Да и оплачено это издание не российским правительством, а поклонниками Толстого из Японии. На внутренней стороне титульного листа черным по белому выведено: «Первый том выпускается при финансовой поддержке ректора Университета Сева-Дзеси (председателя Японского толстовского общества) Кусуо Хитоми».

Слава Кусуо Хитоми и бесславие правительству, а также отечественным богачам, и слыхом не слыхивавшим, что в России началось издание наиполнейшего Толстого. Что текстологи и литературоведы Института мировой литературы, трудясь в поте лица и за нищенскую плату, собирали для нас по капле этот литературный мед. И что среди равных делала это замечательный филолог, член-корреспондент РАН Лидия Дмитриевна Громова-Опульская.

Слава им всем.

Так для чего мы живем? Для того чтобы у нас было больше джипов, яхт и дворцов на Лазурном берегу? Чтобы дети их хозяев учились в Оксфорде и болтали по-английски лучше, чем по-русски? Впрочем, уже объявлено, что очередная перестройка в России начнется: а) с укрепления военной мощи, б) с укрепления позиций центра, в) с появления в регионах ставленников власти — могущественных генерал-губернаторов.

Все это хорошо. Но, укрепляя армию и власть, спросим: а кого они будут защищать? Банки и бандитов? Какого-нибудь Абрамовича или Мамута?

Или Толстого? Культуру, язык, школу, откуда начинают восхождение к идеалу наши дети?

Что касается генерал-губернаторов, то в России на этот счет уже есть опыт. В 1811 году Н. М. Карамзин, подавая царю записку «О древней и новой России», писал: дайте нам два десятка честных губернаторов, и мы спасем отечество.

Не спасли. Не потому, что царь был плох или губернаторы были плохи. А потому, что только два встречных потока — снизу и сверху — могут сойтись в какой-то разрешающей точке. Только рост самосознания снизу сможет укрепить стоящую наверху и желающую быть разумной власть.

Как-то Гоголь посмеялся над этим экспериментом с губернаторами. Во втором томе «Мертвых душ» изображен такой честный генерал-губернатор — князь. Он отстраняет одних плутов, но к делу прилипают другие. И они начинают ткать такую паутину из обманов, подлогов, доносов и, выражаясь современным языком, фальшивых авизо, что бедный князь запутывается и чуть не сходит с ума.

Ему остается одно — вернуться восвояси в Петербург.

Что же способно умалить силу зла и увеличить силу добра? Слово Божье и слово литературы. Толстой, прочитанный с детства и усвоенный сердцем. В списке приоритетов, которые выстраивает сегодня новая власть, я бы отдал первое место ему.

Не будем циниками, не будем ворами, не станем лгать себе, словом, будем людьми — и будет у нас и сильная армия, и сильное государство.

Другого пути нет.

2000

Содержание

ББК 83.3Р1
З-81

Редактор — Людмила Дорофеева

Художник — Леонид Зайцев

Автор вступительной статьи — Лев Аннинский

З-81. На лестнице у Раскольникова. Эссе последних лет. — М.: Фортуна Лимитед. — 320 с.

Игорь Петрович Золотусский известен в России и за рубежом как прекрасный писатель, литературовед, ведущий специалист по творчеству Н.В. Гоголя. Название книги «На лестнице у Раскольникова» относит нас с одной стороны к известному роману Достоевского, к той лестнице в тринадцать ступенек, по которой поднимался в свою коморку герой; с другой стороны — это путь наверх, по которому поднималось русское сознание вместе с русской литературой, дорога, ведущая к духовным ценностям.
Книга выпущена к 70-летию писателя.

ООО «Фортуна Лимитед»;
121002, Москва, ул. Долгоруковская, д. 29, стр. 1. Тел./факс 759-17-96.

ЛР № 066322 от 16 февраля 1999 г.

Подписано в печать 12.10. 2000. Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Баскервилл. Печать офсетная. Усл. печ. л.— 20. Тираж 3000 экз.

Заказ № 615

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО "Типография ИПО профсоюзов Профиздат", 109044, Москва, Крутицкий вал, 18.

$З \frac{4701000000-01}{5А6\ (03)-2000} 3000$

ISBN 5–85695–021–6